

**Marie-Theres Kemper**

**Immobilité mobile et (in)attention portée à l'étranger chez Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard : *La Salle de bain, Autoportrait (à l'étranger), Oreille Rouge et Choir***

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes,  
orientada pelo Professor Doutor José Domingues de Almeida  
e coorientada pela Professora Doutora Maria de Fátima Outeirinho

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2015



Immobilité mobile et (in)attention portée à l'étranger chez  
Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard : *La Salle de bain*,  
*Autoportrait (à l'étranger)*, *Oreille Rouge* et *Choir*

Marie-Theres Kemper

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Literários, Culturais e  
Interartes, orientada pelo Professor Doutor José Domingues de Almeida e  
coorientada pela Professora Doutora Maria de Fátima Outeirinho

Membros do Júri

Professora Doutora Zulmira da Conceição Trigo Gomes Marques Coelho Santos  
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Professora Doutora Dominique Faria  
Universidade dos Açores

Professor Doutor José Domingues de Almeida  
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Classificação obtida: .... valores



## Table des matières

Remerciements .....	6
Résumée .....	7
Resumo .....	8
Abstract.....	9
Introduction .....	10
1. Chapitre Premier : enjeux contextuels.....	17
1.1 Les années 80 : moment charnière de la littérature.....	17
1.2 La notion de « postmodernité » .....	20
1.3 La nouvelle génération de Minuit .....	22
1.4 L'écriture minimaliste.....	24
2. Chapitre II – Mobilité et immobilité chez les auteurs de Minuit ou de la valorisation de l'espace .....	27
3. Chapitre III – L'immobilité mobile et la représentation de l'étranger : entre altérité et autoportrait (dans <i>La Salle de bain</i> , <i>Autoportrait (à l'étranger)</i> et <i>Oreille Rouge</i> ) .....	30
3.1 Le départ vers l'étranger : début d'une croissante immobilité .....	32
3.2 « Voyages de cloisonnement » .....	44
3.3 Le retour, ou la véritable influence de l'étranger.....	66
4. Chapitre IV – L'espace insulaire ou l'immobilité immanente dans <i>Choir</i> .....	73
Conclusion.....	80
Bibliographie .....	84
Webographie.....	90

## Remerciements

Je tiens à remercier tous ceux qui m'ont accompagnée dans la rédaction de ce mémoire, et plus particulièrement les Professeurs José Domingues de Almeida et Maria de Fátima Outeirinho, pour m'avoir respectivement initiée à la lecture des œuvres de Toussaint et de Chevillard. Je les remercie très sincèrement pour tous leurs conseils, qui ont été essentiels et indispensables pour avancer dans ce travail ; pour leur disponibilité, du début jusqu'à la fin, et surtout pour les rendez-vous informels, où l'on a pu discuter des aspects décisifs dans un cadre très agréable, voire amusant.

Un grand merci bien évidemment à mes parents, Barbara et Rolf, ma sœur Katharina, mon frère Alexander et à João, qui m'ont encouragée et soutenue, chacun à sa manière.

Je souhaite également remercier tous mes amis pour m'avoir tant motivée et aussi, quelque part, supportée, tout au long de ce temps.

## Résumée

Ce mémoire a pour but d'envisager la pertinence de l'immobilité dans la littérature française contemporaine en s'appuyant sur les deux auteurs de Minuit Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard. Après avoir situé la littérature des années 80 dans son contexte, ainsi qu'après avoir défini les notions de « postmodernité » et d'« écriture minimaliste », nous aborderons une approche théorique de la mobilité et de l'immobilité, pour arriver à une réflexion sur la valorisation croissante de l'espace en littérature. L'analyse principale sera consacrée à l'immobilité mobile dans *La Salle de bain*, *Autoportrait (à l'étranger)* et *Oreille Rouge*. Ces trois œuvres présentant chacune un déplacement, nous nous pencherons, en extension, sur la représentation de l'étranger. Dans un chapitre à part, nous nous intéresserons finalement à *Choir*, un roman insulaire d'immobilité totale qui devient – en quelque sorte – l'antipode des autres romans.

**Mots-clés :** Immobilité; Mobilité; Étranger; Représentation.

## Resumo

Este trabalho tem como objetivo analisar a pertinência da imobilidade na literatura francesa contemporânea, nomeadamente na escrita de dois autores Minuit, Jean-Philippe Toussaint e Éric Chevillard. Após ter situado a literatura dos anos 80 em seu contexto e ter definido os conceitos de "pós-modernismo" e "escrita minimalista," passaremos por uma abordagem teórica da mobilidade e imobilidade, para mais tarde refletir sobre a crescente valorização do espaço na literatura. A parte principal da nossa análise será dedicada à imobilidade móvel em *La Salle de bain*, *Autoportrait (à l'étranger)* e *Oreille Rouge*. Havendo em cada um desses três romances a descrição de uma viagem, analisaremos, em extensão, a representação do estrangeiro. Num capítulo à parte, exploraremos *Choir*, um romance insular de total imobilidade, revelando-se o contrário dos outros textos.

**Palavras-chave:** Imobilidade; Mobilidade; Estrangeiro; Representação.



## Abstract

This essay intends to consider the relevance of immobility in contemporary French literature, that is to say, in the case of two writers of Minuit, namely Jean-Philippe Toussaint and Éric Chevillard. After having situated the literature of the 80s in its context and having defined the concepts of "postmodernism" and "minimalist writing", we proceed with a theoretical approach of the mobility and immobility, to reflect later on the growing valorization of geography in literature. The main analysis will be spent on mobile immobility in *La Salle de bain*, *Autoportrait (à l'étranger)* and *Oreille Rouge*. In extension to this, as there is at least one journey in each of these novels, we will also consider the representation of the abroad. In an isolated chapter we finally have a look at *Choir*, an island novel of total immobility that becomes, in a certain way, opposite of the other stories.

**Keywords:** Immobility; Mobility; Abroad; Representation.

## Introduction

« (...) tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre. Un homme qui a assez de bien pour vivre, s'il savait demeurer chez soi avec plaisir, n'en sortirait pas pour aller sur la mer ou au siège d'une place. On n'achètera une charge à armée si cher, que parce qu'on trouverait insupportable de ne bouger de la ville ; et on ne recherche les conversations et les divertissements des jeux que parce qu'on ne peut demeurer chez soi avec plaisir. »

(Pascal 1972: 66, 67)

Ce sont là les mots célèbres de l'ancien philosophe français, Pascal, qui semblent avoir trouvé leur écho dans la littérature contemporaine, c'est-à-dire chez quelques auteurs contemporains qui éprouvent le besoin de mettre en avant leur préférence d'un voyage immobile, adapté à nos jours, plutôt que de décrire minutieusement une exploration aventureuse comme d'antan.

Initialement lié aux navigations et explorations, le voyage et son récit ont été, pour la plupart et pendant plusieurs siècles, considérés comme l'unique accès au monde étranger et inconnu. C'est notamment grâce aux premières explorations du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, que ce soit par le biais du célèbre ouvrage de Marco Polo *Le livre des merveilles du monde* (1298) ou par les histoires racontées à la suite de la découverte du « Nouveau Monde » en 1492 par Christophe Colomb (Debaene 2010: 187), que la société européenne découvrait les pays lointains et inimaginables pour l'époque (Ridon 2002: 9). Mais une fois que tout a été déjà découvert et qu'on peut facilement obtenir toute information à diverses sources, les déplacements sont devenus de plus en plus rares en termes de découverte de l'*autre*. Comme « (...) les média nous projettent instantanément de l'autre côté du monde » (Augé 1994c: 164), il devient plus difficile de penser et d'écrire l'espace et l'altérité. Même si la littérature de voyage s'est considérablement répandue de nos jours<sup>1</sup>, les déplacements surgissent, dans plusieurs récits contemporains, à chaque fois plus commodes. Les personnages traités semblent notamment aller à la rencontre de l'inconnu sans ambition (ou plutôt du déjà connu), sans envie de partager les particularités culturelles du pays étranger, préférant dorénavant rester immobiles et rassurés dans leur

---

<sup>1</sup> Michel Collot parle à ce sujet d'un « engouement pour les récits de voyage » (2014: 25).  
Cf. aussi (Ridon 2002: 146).

zone de confort. Dans cette perspective Jean-Xavier Ridon fait remarquer que : « Ces lieux rêvés d'une origine où se projetait tout un imaginaire occidental semblent ne plus appartenir qu'à un passé propre à éveiller des sentiments nostalgiques dans l'esprit des voyageurs contemporains » (2002: 74).

Regardons par la suite pourquoi et comment le voyage a été remis en cause de cette façon d'un siècle à l'autre : si l'on se rend compte déjà d'un changement décisif pour la conception du voyage à partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle, comme le montre Vincent Debaene dans l'essai intitulé *L'Adieu au voyage : l'ethnologie française entre science et littérature* : « (...) le voyage est peu à peu défait de son ancrage géographique pour devenir une expérience existentielle autonome, indépendante du lieu où elle se déploie » (2010: 211), c'est à la suite de la graduelle « intériorisation » du voyage, que le XX<sup>e</sup> siècle a été marqué par l'apparition de « voyages paradoxaux » et « sans itinéraire effectif », comme en ont fait preuve les voyages « autour de ma chambre » ; périples « interstitiels » ainsi qu'« autres errances intérieures » (*ibidem*). De surcroît, au moment où les guides touristiques sont devenus l'outil le plus utilisé par les voyageurs, dont le fameux Baedeker, l'un des premiers guides touristiques, l'expérience du déplacement semble, pour quelques écrivains contemporains, de moins en moins séduisante. À ce propos Gérard Cogez souligne dans *Les Écrivains voyageurs au XX<sup>e</sup> siècle* que « (...) pour parvenir à une description de plus en plus précise de tel ou tel lieu, il pourrait ne plus paraître nécessaire de se rendre soi-même sur place pour composer une narration fictive qui aura toutes les apparences de l'observation réelle » (2004: 17).

Pour mieux comprendre cette affirmation et partant la posture actuelle face au déplacement, il faut reconsidérer les évolutions du voyage et en particulier celles du récit de voyage, sans oublier non plus tous les changements (technologiques, industriels et culturels) qui ont affecté notre société, pour ainsi constater que la barrière géographique et culturelle entre nous et les autres est aujourd'hui abolie : « C'est dans la disparition de la distance qui me sépare de l'autre que celui-ci devient le même, l'accessible, le familier » (Ridon 2002: 102). Tout compte fait, il faut reconnaître que le déplacement a radicalement changé au long des siècles et s'apercevoir que la multiplication considérable des déplacements a influencé la façon dont nous voyons les espaces. De plus, les médias ainsi que les moyens de communication nous rendent aujourd'hui directement sur place par les images diffusées, ce qui est précisé par Jean Baudrillard dans *L'Autre par lui-*

*même* : « Imaginer les terres australes et tout ce qui vous en sépare est inutile dès lors que l'avion vous y porte en vingt heures. Imaginer les autres et tout ce qui vous en rapproche est inutile, dès lors que la « communication » vous les rend immédiatement présents » (1987: 38). Dans un monde de plus en plus uniformisé et globalisé, on se déplace très facilement et sans inconvénients, ce qui semble avoir conduit à une réduction considérable de la distance fondamentale entre les autres et nous-mêmes.

Comment alors voyager à une époque où tout a été déjà découvert, où tout est devenu incroyablement accessible ? Pourquoi sortir de chez soi et partir dans un pays étranger si l'on peut trouver l'information nécessaire dans un guide touristique ; quand il suffit même de regarder une émission sur *National Geographic* pour connaître l'*autre* ? Enfin, que pouvons-nous apporter de nouveau à la littérature en général et particulièrement à celle de voyage ? Telles sont quelques-unes des questions posées par les écrivains contemporains de nos jours, n'étant pas le but du présent travail de trouver des réponses, ni des solutions, mais de faire voir la réaction de nos deux auteurs concernés, qui se heurtent précisément à ce type de questions. Voyons de qui et de quoi il s'agira.

L'objectif principal de ce mémoire consistera donc à analyser la prépondérance de l'immobilité dans l'écriture contemporaine, diversement illustrée par nos deux auteurs, Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard, dans le cadre d'une réflexion plus ample sur le voyage, ou plutôt sur le *dévoyage*, pour reprendre la désignation plus adéquate de Thangam Ravindranathan (2012). En dehors de cela, nous nous intéresserons à la façon dont les protagonistes vivent et discernent l'*autre* pendant leurs brefs séjours en « terre étrangère ».

Notre corpus se compose notamment de *La Salle de bain*, *Autoportrait (à l'étranger)*, *Oreille Rouge* et *Choir*<sup>2</sup> – des romans qui présentent à nos yeux un intérêt d'analyse majeur<sup>3</sup>.

Il faudrait dire quelques mots du choix de la combinaison de ces deux auteurs en

---

<sup>2</sup> Pour faciliter la lecture nous utiliserons désormais les abréviations suivantes:

*La Salle de bain*: (SB) ; *Autoportrait (à l'étranger)*: (AP) ; *Oreille Rouge* (OR) et *Choir*: (CH).

<sup>3</sup> Il faut être dit d'emblée qu'il s'agit ici d'un choix préférentiel. Nous savons d'ores et déjà qu'il y a d'autres œuvres, surtout de Toussaint, où l'accent est mis sur l'immobilité: *La Télévision*, *Fuir* et *Faire l'amour*, par exemple. Même si l'on ne retrouve pas assez souvent le terme immobilité chez Chevillard, on peut faire référence à *Les Absences du Capitaine Cook*, où le roman d'aventures est réinterprété, aussi grâce à l'opposition entre mobilité et immobilité.

particulier : bien qu'il y ait plusieurs aspects qui différencient Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard (au niveau thématique et stylistique<sup>4</sup>), la préférence de ces deux écrivains pour notre étude n'est pas anodine car, en plus de publier aux Éditions de Minuit, leur très forte relation avec l'écriture de Beckett les lie foncièrement<sup>5</sup>. Mis à part ce constat déjà évident, le jeu avec les stéréotypes et l'humour joue un rôle central dans les textes de Toussaint et de Chevillard<sup>6</sup>. En outre, tous deux apparaissent associés dans la critique littéraire, comme l'atteste un chapitre de *La Littérature française au présent*, où l'on se penche sur le roman « impassible » et ludique (Viart ; Vercier 2005: 384-396)<sup>7</sup>. Du côté académique, force est de constater un croisement de quelques thématiques de ces deux auteurs, notamment dans *Là où je ne suis pas : récits de déviation* de Thangam Ravindranathan<sup>8</sup>.

Il nous a ainsi semblé intéressant d'envisager deux auteurs de Minuit (un Belge et un Français), qui se fondent non seulement sur la même influence littéraire et se voient regroupés par la critique littéraire, mais qui semblent aussi favoriser la thématique de l'immobilité et du cloisonnement dans leurs textes, comme nous souhaitons le montrer ici.

Si l'on revient à l'épigraphe de Pascal, nous nous rendons compte que ces phrases prononcées au sujet du divertissement se retrouvent telles quelles (ou dissimulées entre les lignes) dans l'œuvre de Toussaint et Chevillard<sup>9</sup>. Dans les romans de ces deux auteurs<sup>10</sup> plusieurs voyages sont effectués, parfois même très loin, mais bizarrement on a l'impression qu'on reste malgré le déplacement géographique toujours au même endroit.

---

<sup>4</sup> « Chaque écrivain de la supposée famille Minuit, par son style propre, mode de vie et langage singulier, contribuerait à perpétuer un style Minuit collectif défini à la fois comme manière de vivre et cadre commun d'écriture, patron discursif. » (Bonazzi 2014: 31).

<sup>5</sup> Cf. Cécile Yapaudjian-Labat (2014), « Éric Chevillard et Jean-Philippe Toussaint à l'ombre de Beckett ».

<sup>6</sup> Mentionnons à cet égard l'article de Gaspard Turin : « Toussaint, Echenoz, Chevillard : le cliché comme forme d'engagement littéraire » (2006).

<sup>7</sup> La dimension ludique est d'ailleurs mise en évidence par Olivier Bessard-Banquy qui regroupe Toussaint et Chevillard dans un même essai. Cf. *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard* (2003).

<sup>8</sup> Cet essai sera évoqué à plusieurs moments au long de notre travail.

<sup>9</sup> Toussaint est celui qui établit un lien direct avec Pascal, en l'évoquant à plusieurs occasions dans *La Salle de bain*, comme dans l'exemple suivant : « Le lendemain, je ne sortis pour ainsi dire pas. Lecture des Pensées de Pascal (en anglais malheureusement, dans une édition de poche qui traînait sur une table du bar) » (SB: 82). Ainsi, « (...) derrière leur apparente dérision, les romans de Toussaint sont aux prises avec des questions plus essentielles : ces célibataires reclus dans leur baignoire (...) réitèrent à leur façon la réflexion pascalienne sur ce qui détourne l'homme de demeurer enclos dans sa chambre. » (Viart ; Vercier 2005: 392).

<sup>10</sup> Se référant au corpus pris en compte dans cette étude, à l'exception de *Choir*, où il y a le grand désir de vouloir voyager, mais où l'enfermement sur une île déserte empêche toute forme de déplacement.

Les voyages s'avèrent superflus et vides, car tout compte fait, il ne se passe pas grand-chose pendant les différentes excursions. L'immobilité et l'isolement (Schoots 1997: 77) se trouvent au centre de l'intrigue, ce qui implique que le voyage se termine sans avoir véritablement commencé, devenant source d'inquiétude et de profonde menace. Bref, ce sont des déplacements quasiment forcés par les personnages eux-mêmes qui ne sont pas convaincus de la nécessité de voyager ; pour lesquels l'expérience de la mobilité demeure un défi, mis à part le fait que quitter le confort du pays natal représente un gros effort.

Chez Toussaint, le déplacement apparaît notamment comme une manière d'échapper à la vie quotidienne et à la hantise constante de l'écoulement du temps, en permettant ainsi aux protagonistes de trouver l'accès à l'immobilité dans un mouvement quelconque. C'est dans ce sens, en se référant particulièrement à *La Salle de bain*, que Fieke Schoots parle d'un « paradoxe de l'immobilité dans le mouvement » (*ibidem*), ce qu'elle précise comme suit : « L'immobilité est recherchée dans un train en mouvement, dans un avion qui décolle, dans une montre déposée dont la trotteuse n'arrête pas de tourner autour du cadran » (*ibidem*).

Enfermés dans la chambre ou la salle de bain, les protagonistes redécouvrent un sentiment de ralentissement qui les rassure de la constante inquiétude transmise par la vitesse environnante des grandes cités. L'opposition entre mouvement et immobilité est effectivement récurrente, non pas seulement dans l'œuvre toussaintienne, mais tout de même, quoique d'une façon moins évidente, chez Chevillard, ce qui se fait voir au niveau thématique, aussi bien qu'au niveau stylistique comme nous analyserons dans la partie principale de ce travail.

En ce qui concerne l'image retenue de l'étranger, le lecteur se rend vite compte qu'il ne va pas apprendre grand-chose sur la société dans laquelle les protagonistes ont séjourné. Mais alors que pour le lecteur ces déplacements à l'étranger semblent tout à fait vains et anodins, il s'agit pour les personnages principaux d'un événement inoubliable (que ce soit au sens positif ou négatif), voire même décisif de leur comportement, car à un moment donné, ils se demandent à quoi bon le voyage effectif ou réel, puisque l'essentiel va se produire à l'intérieur ? C'est parce qu'il est effectivement, surtout de nos jours, possible de voyager autrement et par ailleurs, qui détermine en quoi doit consister un voyage pour être considéré comme tel ? Ce qu'on peut dire pour l'heure, c'est que dans les œuvres ici abordées il ne faut surtout pas s'attendre à une visite guidée ou à de

touristes enthousiastes.

Dans le premier chapitre il s'agira de thématiser cette « période d'ébullition », c'est-à-dire le contexte de la littérature contemporaine dans lequel s'encadre la « jeune génération de Minuit », publiée depuis le tournant des années quatre-vingt, avec une mise en perspective de nos deux romanciers qui font l'objet de notre étude. Après avoir réfléchi sur les enjeux qui encerclent le travail d'un écrivain contemporain et introduit des notions « indispensables » comme celles du *Postmodernisme* et du *Minimalisme*, nous survolons brièvement la biobibliographie des deux auteurs minuitards, connaissant également un peu sur leurs propres séjours à l'étranger.

Le deuxième chapitre correspond à une approche théorique de l'immobilité (et aussi de la mobilité, qui va de pair) chez les auteurs de Minuit, ainsi qu'à une réflexion sur la croissante valorisation de l'espace en littérature, ce qui fera l'objet du troisième chapitre – la principale partie de ce travail – qui sera entièrement consacré à l'analyse de *La Salle de bain*, *Autoportrait (à l'étranger)* et *Oreille Rouge*. En suivant les trois étapes indispensables d'un voyage (départ, séjour et retour)<sup>11</sup>, nous analyserons l'omniprésence de l'immobilité (mobile) ainsi que du (des)intérêt envers l'étranger dans les trois premiers ouvrages. *Choir* sera abordé dans un chapitre isolé (le quatrième), vu qu'il s'agit du roman le plus récent que nous retenons pour cette étude (2010), parce qu'il est quelque part aussi l'expression la plus achevée de l'immobilité. Aussi s'agira-t-il de faire ressortir dans ce dernier texte l'admiration pour l'altérité, ce qui n'est pas du tout le cas dans les autres romans.

Dans la conclusion nous proposerons une comparaison directe entre Toussaint et Chevillard, c'est-à-dire une tentative de rapprochement des deux auteurs et des romans analysés.

Pour l'heure et avant d'aborder le premier chapitre, il nous semble indispensable de porter un premier regard sur le sujet de l'immobilité, soit de l'évolution du voyage en littérature, et de la représentation de l'étranger dans la contemporanéité.

Constatons d'abord que pour les auteurs contemporains, il s'agit de fuir les conventions du voyage et de *réinventer* le déplacement en littérature, qui, à la suite des changements mentionnés ci-avant, est devenu immobile et sans ambition. C'est peut-être aussi dû au fait que le monde est à la portée, déjà trop accessible pour le vouloir connaître,

---

<sup>11</sup> Ce qui ne veut pas dire que les différents récits suivent une narration chronologique linéaire.

où peut-être que l'exotisme et la volonté de la découverte de choses nouvelles se sont d'une certaine manière perdus au long des années, « (...) car la mort de l'exotisme est la caractéristique essentielle de notre actualité » (Augé 1994c: 10).

La littérature contemporaine présente dorénavant une mobilité qui n'a plus pour but de transmettre l'étrangeté et la diversité culturelle à laquelle le lecteur pourra éventuellement s'attendre<sup>12</sup>, si ce n'est les stéréotypes bien connus de tous dont elle veut nous parler. Dès lors les romans font preuve d'un nouveau type de voyage, immobile et sans grand éclat, effectué par un voyageur non plus motivé, réticent et passif, au sujet duquel Jean-Didier Urbain – qui est aux prises avec les soi-disant « anti-touristes » – explique dans *L'Idiot du voyage*, que « la caricature du mauvais voyageur est devenue (...) une sorte de lieu commun (paradoxal puisque, précisément, c'est le commun qu'il s'agit d'éviter), un passage obligé pour l'auteur contraint d'affirmer sa différence dans un monde où le voyage a cessé d'être un privilège » (*apud* Debaene 2010: 212). Ce sera précisément à ce type de voyage statif et immobile que nous reviendrons dans la partie principale.

---

<sup>12</sup> Il se pose ici la question de savoir si le lecteur d'aujourd'hui s'attend encore à un voyage conventionnel.



# 1. Chapitre Premier : enjeux contextuels

Pour mieux comprendre le contexte dans lequel s'inscrivent Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard, il importe de revenir un peu en arrière, c'est-à-dire au début des années 80, plus précisément entre 1979 et 1984 (Viart 2005: 6), au moment où l'on assiste à une transformation décisive de l'histoire littéraire, qui est perçue à la fois comme « crise » profonde ou « malaise » de la littérature, et, quoique par une minorité, comme espoir contemporain, voire comme un « élan de renouveau » (Rakocevic 2007: 3) : pendant que la plupart des critiques français révèle un sentiment de perte et de nostalgie, en se limitant à regretter la fin de la modernité (de laquelle ils se montrent tout à fait convaincus) et la disparition soudaine des « grands écrivains », c'est-à-dire, ils semblent surtout désolés de la décrépitude graduelle des revues d'*avant-garde*, des groupes esthétiques, ainsi que des manifestes ; d'autres, dont Dominique Viart, encadrent ce changement plutôt comme un procès incontournable de la contemporanéité, soulignant la vivacité de la littérature par l'apparition accélérée d'autres formes et de nouvelles esthétiques comme celle d'« autofiction », de « néolyrisme » et d'« impassibilité » romanesque, pour ne nommer que celles-là (Viart 2005: 6, 7).

Alors que la modernité littéraire semble avoir fait son temps (Karantani 2009) et qu'on a cru la littérature à bout de souffle (Viart 2005: 302) – ce qui ne veut pas dire qu'elle était pour une fois en vrai danger de disparaître complètement – une nouvelle génération d'écrivains s'avoisine au Nouveau Roman, qui malgré la prétendue crise, se sait faire affirmer dans le milieu littéraire. Mais avant de parler de ce nouvel espoir pour la littérature qui est, malgré tout, cible de la critique littéraire, regardons de plus près ce qui marque la fin de la modernité littéraire et simultanément le début d'une nouvelle époque, qu'on a nommée, à juste titre ou pas (il n'est pas de notre propos de pouvoir justifier ici ce choix), « postmoderne ».

## 1.1 Les années 80 : moment charnière de la littérature

1980 est une année symbolique et sans doute un moment charnière de la littérature, non pas seulement pour annoncer la mort de Sartre – grand philosophe et romancier incomparable du XXe siècle – mais aussi pour sembler coïncider avec la fin de la modernité littéraire et le début d'une nouvelle ère. Il va sans dire qu'il y a eu bien d'autres

événements qui ont marqué cette rupture significative, mais la mort de Sartre (précisément en 1980) et donc la disparition de la dernière figure de l'intellectuel, nous semble assez décisive pour l'omettre ici. À cet égard, au décès de Sartre, Pierre Nora ouvre *Le Débat* (aussi le nom de la revue ici en cause) sur l'éventuelle disparition des intellectuels français, en posant la question : « Que peuvent les intellectuels ? » (Nora 2000: 5)<sup>13</sup>. C'est vingt ans plus tard, toujours dans *Le Débat*, que Michel Winock reprend ce même questionnement (« À quoi servent (encore) les intellectuels ? ») et précise que

Depuis la première moitié des années 1980, il est question du dépôt de bilan des intellectuels, comme si la mort de Jean-Paul Sartre en 1980 puis celle de Raymond Aron en 1983 avaient épuisé l'espèce. À vrai dire, le triomphe posthume d'Aron autant que la disparition de Sartre signifiaient moins la fin des intellectuels que celle d'un certain type d'intellectuel – partisan, engagé corps et âme dans un mouvement global aux fins libératrices, luttant pour l'ensemble de l'humanité. (Winock 2000: 39)

Prenons juste quelques instants et revoyons le point culminant, qui a été marqué par la chute du mur de Berlin, le 9 novembre 1989, et avec elle l'émiettement des grandes idéologies, comme peu après la décomposition du bloc soviétique (Gontard 2005: 40) qui ont provoqué une grande instabilité auprès de la population à la base enthousiaste en ce qui concerne cet événement. Cette incision a sans aucun doute fait date dans l'histoire, mais aussi dans la littérature, où cet effondrement s'est également reflété : « L'effondrement symbolique du mur de Berlin a tari un vague idéal collectif de « changer le monde » et la vie, non pas seulement par le biais de la contestation politique, mais aussi par le moyen de la littérature » (Nadaud 1997: 90).

C'est notamment à la suite de cette césure aux alentours des années 80 que se développe un regard pessimiste sur la fiction française contemporaine et particulièrement sur le roman. La rumeur selon laquelle les auteurs français seraient en manque d'imagination se répand de plus en plus, selon laquelle ils n'auraient plus « rien à dire » et que, « trop concentrés sur eux-mêmes ou de questions théoriques, ils ne savaient plus raconter, faire rire ou faire rêver » (Flieder 1998: 8). Cette vision dégradante entraîne évidemment une réception aussi négative et maigre de la littérature, que ce soit du côté des lecteurs, qui renoncent toujours davantage du monde littéraire pour consacrer leur temps libre à d'autres activités, et même du côté de la critique, Dominique Viart le souligne, il

---

<sup>13</sup> La référence à Pierre Nora (*Le Débat*) est faite dans *L'Express* par Éric Conan (2000).

y a peu de critiques qui essayent de comprendre ce qui se passe véritablement dans la création littéraire contemporaine (2004: 14).

En effet, la littérature se trouvait à l'époque dans une période de transition ; un temps de réflexion, où tous les changements récents auraient dû d'abord être digérés, avant de pouvoir être commentés : « (...) dans l'incertitude qui fonde notre présent, le souci s'est accru de comprendre notre histoire et ses travers. Qu'importe ce que furent Rimbaud ou d'autres : la question qui demeure est ce que nous en faisons » (Viart 2005: 123).

De surcroît, comme Nathalie Sarraute l'avait déjà montré dans l'après-guerre avec l'apparition du Nouveau Roman, « l'ère du soupçon » demeure une réflexion actuelle pour la littérature<sup>14</sup>, en particulier dans les années 80, « Car c'est bien dans cette origine sanglante du siècle que s'enracine le fondement de l'Histoire contemporaine » (*idem*: 129). Il fallait donc penser (bien évidemment d'une façon déjà plus distancié du désespoir des années immédiatement après-guerre) comment écrire en sachant que la technologie progresse à une vitesse difficile à suivre et à contrôler ; comment écrire dans un temps de permanente inquiétude (*idem*: 188). Ainsi, « L'écriture en connaissance de cause est dès lors l'œuvre d'une génération d'écrivains qui succède à celle du Nouveau Roman et à celle de la déconstruction textuelle des années septante (...) » (Almeida 2004: 84). Dorénavant, le progrès n'est plus envisageable pour l'écrivain postmoderne (Gontard 2005: 18), qui semble avoir rompu avec toute forme d'avancée, et il n'est pas totalement incompréhensible que s'instaure un discours négatif de la critique sur la fin de la littérature.

Néanmoins, il importait également de prendre en compte l'aspect positif de cette constatation, puisque les portes sont à nouveau ouvertes pour l'artiste, qui, dès lors, « (...) se trouve libéré de l'impératif d'innover et peut renouer avec les formes du passé » (*idem*: 21). « Sans ignorer les critiques des décennies précédentes, la littérature contemporaine redonne des objets à l'écriture qui s'en était privée. C'est pourquoi nous proposons de l'appeler « transitive », comme on le dit, en grammaire, des verbes qui admettent un complément d'objet » (Viart 2005: 14).

Quoi qu'il en soit, une décennie plus tard, depuis le milieu des années 90, la

---

<sup>14</sup> « Héritière du « soupçon » que les générations précédentes ont posé, elle [notre période] ne s'y dérobe pas, mais travaille avec, et interroge constamment ses propres pratiques. » (Viart 2005: 495).

critique littéraire, surtout étrangère (*idem*: 17) commence à réagir, en publiant des textes fondamentaux sur la pensée et l'état de la littérature contemporaine, essentiels pour sa reconnaissance et sa valorisation.

Comme l'a démontré Alexandre Gefen d'une façon très ironique dans « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature » (2009: §21), la France a toujours fait preuve d'un sentiment de « désenchantement » littéraire. Reste donc à savoir, mais cela ne concerne pas notre sujet, si l'on peut effectivement parler, cette fois-ci, d'une crise du littéraire.

## **1.2 La notion de « postmodernité »**

Avant d'entrer dans le vif du sujet et d'aborder la nouvelle génération d'écrivains dont il sera question dans cette étude, revenons d'abord sur cette notion de « postmodernité », qui, malgré son caractère très fluide et sa liaison immanente avec l'idée de crise, se met en place et trouve une grande visibilité dans ces années-là, associée notamment à Jean-Philippe Toussaint et plus tard à Éric Chevillard.

Surtout en France, que ce soit au milieu académique ou chez quelques écrivains, il y avait indéniablement une difficulté à penser ce terme quelque peu spéculatif, auquel on accordait au préalable un grand scepticisme. C'est parce que la postmodernité (le préfixe *post* pointe, ce qui en soi est un paradoxe) veut signaler la fin de la modernité et c'est ici que nous sommes confrontés au problème principal de cette notion : comment décrire ce qui signifie la postmodernité du point de vue littéraire, s'il s'agit d'une idée imprécise, trop peu explicite, (Gontard 2005: 7), et qu'« il [le concept] est relativement confus puisque les définitions que l'on en donne ne s'accordent pas entre elles ; il nomme la dispersion et le chaos, la confusion des valeurs, mais, évidemment, ne les organise guère » (Viart 2004: 16).

D'une manière générale cette notion entend désigner tous les changements récents dans la littérature ; ce qui veut dire que, alors que le roman moderne se voulait progressiste et novateur depuis le siècle des Lumières, le *récit* d'aujourd'hui ne cherche plus à inventer, mais se concentre plutôt sur le passé et, ce qu'il faut souligner, il « considère les romans d'hier non comme des modèles à imiter mais comme des références à partir desquelles il importe de construire les œuvres nouvelles » (Fliedner 1998: 7).

Si l'on veut toutefois systématiser cette notion et comprendre le rapport qu'elle

entretient avec nos deux auteurs, la référence à Kibédi Varga est indispensable, vu que pour lui la Postmodernité se construit autour de la prétendue « *renarrativisation* du texte », désignant plus précisément « la redécouverte actuelle de l'histoire, du roman et de l'imaginaire » (Schoots 1997: 101). Cette retranscription du récit doit être comprise comme une adaptation individuelle et nouvelle de la fiction, c'est-à-dire une façon de « réécrire au second degré certains modèles romanesques pour mieux dire le monde contemporain » (Jérusalem 2004: 64). Cela se formule encore autour d'une redéfinition du sujet, autrement dit, d'une période où l'« [o]n prend soin de soi, on s'intéresse à soi plus qu'au monde extérieur, on se raconte » (Viart ; Vercier 2005: 26), ce qui va être pertinent au moment où nous aborderons dans l'analyse la question de la représentation de l'étranger.

À cet égard, il importe de dire qu'il y a eu certes un nouvel intérêt pour le sujet et le réel dans la littérature mais, comme le signale Dominique Viart, il ne s'agit surtout pas d'un retour aux formes littéraires traditionnelles : « Plus juste est de considérer qu'effectivement *sujet* et *récit* (mais aussi *réel*, *Histoire*, *engagement critique*, *lyrisme*...) font retour sur la scène culturelle, mais sous la forme de questions insistantes, de problèmes irrésolus, de nécessités impérieuses » (2005: 18).

Autre, dans la perspective de plusieurs théoriciens postmodernes, la transition de la modernité à la postmodernité se définit d'abord par « le passage de la continuité à la discontinuité » (Schoots 1997: 102). Or, à ce stade il est essentiel de se rapporter à la fragmentation narrative qui marque et laisse identifier les jeunes auteurs de Minuit, dont les écrivains ici en cause. Néanmoins il faut préciser que « Les récits 'minimalistes' ne sont ni radicalement fragmentés, ni parfaitement continus. Ils sont fragmentaires malgré la narration d'une histoire continue ; ils sont cohérents malgré les blancs qui interrompent l'histoire » (*idem*: 139). Nous y reviendrons. Il est aussi important de remarquer le fait que « Dans la société postmoderne, il n'y aurait que des simulacres, des images sans origines » (*idem*: 97). Il ne s'agit donc pas pour les écrivains de représenter uniquement, mais surtout de faire semblant.

Malgré les différentes tentatives d'identification de la littérature qui est en train de naître depuis le début des années 80, on peut conclure qu'il reste difficile de cerner la période contemporaine, ce que la notion trop vague de la « postmodernité » ne vient que confirmer. Par ailleurs, la plupart des écrivains contemporains eux-mêmes n'acceptent

pas de se faire étiqueter comme auteurs « postmodernes », démontrant ainsi un certain désintérêt, voire de l'aversion envers ces tentatives de classification du côté de quelques critiques.

Quoi qu'il en soit, une nouvelle page est tournée aujourd'hui et il faut être conscient du renouvellement de la littérature ; accepter qu'on se trouve désormais dans une culture où l'individualisme assume un rôle décisif et où les écrivains préfèrent travailler en solitaires<sup>15</sup>. Il n'importe alors pas, au moins, pour l'heure, de chercher en vain pour un terme générique pour caractériser l'époque littéraire contemporaine, car, comme l'affirme Dominique Viart, « La production présente n'est plus pensée comme *invention* mais comme *variation* » (2004: 23). Restons en-là pour ce concept et regardons ce qui se passe entre-temps aux Éditions de Minuit.

### 1.3 La nouvelle génération de Minuit

Après la grande vague et la manne financière et esthétique du Nouveau Roman, Jérôme Lindon, le directeur des Éditions de Minuit, se croit d'abord devant une impasse : « Le bilan de la génération qui a suivi le Nouveau Roman est donc assez négatif. À cette époque-là, j'avais l'impression que l'aventure littéraire des Éditions de Minuit allait se limiter au Nouveau roman » (Ammouche-Kremers 1994a: 2).

C'est vingt ans plus tard, dans les années quatre-vingt, que s'annonce enfin une nouvelle génération d'auteurs qui a été lancée par la maison de Minuit. Il s'agit de jeunes auteurs jusque-là inconnus tels que Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Christian Oster, Marie N'Diaye et un peu plus tard aussi Éric Chevillard (entre autres)<sup>16</sup>. Cette nouvelle génération, qui veut prendre ses distances par rapport au Nouveau Roman et ses conventions trop rigoureuses et les remplace par « l'humour et la distance ironique », développant également « une vision acerbe du quotidien » (Flieder 1998: 43), bouleverse la scène littéraire et suscite aussitôt l'intérêt de la critique, qui voit la nécessité de trouver des désignations convenables pour classer ces écrivains. « Produire un effet de groupe et

---

<sup>15</sup> À ce propos, lors d'une interview avec Pierre Jourde, Éric Chevillard affirme : « (...) si je suis avec intérêt et admiration un grand nombre d'écrivains qui publient chez Minuit ou ailleurs, j'ai le sentiment que l'écriture est une aventure solitaire, une solution qui ne vaut que pour soi et je ne pourrais vous citer un auteur contemporain qui partageait exactement mon terrain. C'est d'ailleurs très bien ainsi. » (Jourde 2014: 12).

<sup>16</sup> Précisons que « Toussaint, Echenoz et Deville sont le plus souvent tenus responsables du renouveau romanesque, suivis à quelque distance de Marie Redonnet, de François Bon, d'Éric Chevillard et de Christian Oster. » (Schoots 1997: 24).

trouver des désignations pour nommer cette génération d’auteurs a donc été une façon de garantir qu’ils seraient repérés et qu’on leur accorderait une place dans l’histoire littéraire du siècle » (Faria 2013: 70). Bien que ces auteurs ont dénié préalablement la fusion en groupe, - on vient de le dire au sujet de la postmodernité<sup>17</sup> -, et même s’ils ont essayé à tout prix de se démarquer des vestiges du Nouveau Roman, ils sont restés néanmoins victimes de la critique, ayant été étiquetés au début comme « Nouveaux Nouveaux Romanciers »<sup>18</sup>. Cette expression, qui déjà au début avait été interrogée, car réductrice, est finalement mis en cause en 1989, lorsqu’apparaît une annonce publicitaire créée par le directeur de Minuit, qui a voulu regrouper quelques des romans publiés comme des « romans impassibles » (Ammouche-Kremers 1994a: 12). Cette dénomination qui a juste voulu être une forme de promotion de ces jeunes écrivains, a été mal comprise par la critique littéraire, liant faussement l’idée d’impassibilité à celle de « manque de sentiments » (Faria 2013: 67, 68). « Une remarque souvent citée de Jérôme Lindon précise qu’il ne faut pas voir dans cette impassibilité une insensibilité totale, mais bien plutôt une dissimulation pudique des sentiments (...) » (Schoots 1997: 45). Dans ce contexte il vaut la peine d’évoquer Toussaint qui se prononce sur sa propre situation, comme sur la position générale des nouveaux écrivains de l’époque :

Vous savez, le terrain a été déblayé et nous ne nous sentons pas menacés par d’autres mouvements puisque tout a déjà été renversé – Mai 68, le Nouveau Roman etc... Nous, la soi-disant nouvelle génération, nous arrivons les mains dans les poches sans éprouver le besoin de nous rencontrer, de nous grouper ou d’élaborer un manifeste. (Ammouche-Kremers 1994b: 33)

Tout compte fait, les romanciers débutants ont dû néanmoins reconnaître que le marché littéraire est de plus en plus dépendant des étiquettes attribuées aux auteurs. À cet égard, José Domingues de Almeida souligne notamment que « De fait, le désarroi critique des années quatre-vingt fait place à la tentative de classement divers rendant compte de, ou mettant un certain ordre dans la « nébuleuse » d’écrivains plus tard venus à l’écriture en langue française » (2004: 86).

---

<sup>17</sup> « Les auteurs des années 80 ne refusent pas seulement de se regrouper, ils n’avancent pas non plus de théories littéraires. [...] En effet, si les critiques concluent unanimement du dépassement des anciennes notions, ils restent sans outils pour affronter cette littérature en mouvement. » (Schoots 1997: 13).

<sup>18</sup> Ce qui s’explique par le fait que le Nouveau Roman ait profondément marqué la Maison Minuit et que cette génération en est d’une certaine façon héritière (Cf. Bertrand ; Germoni ; Jauer 2014: 6).

## 1.4 L'écriture minimaliste

Or, il est curieux de constater que, la même année, surgit une autre formule, celle d'« écrivains minimalistes », désignant les écrivains qui « (...) évitent, généralement à tous les niveaux du récit, la complexité au profit de la brièveté, de la simplicité et de la sobriété » (Schoots 1994: 138). Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard comptent notamment parmi les écrivains fixés comme « minimalistes »<sup>19</sup>, d'où l'intérêt de s'attarder à ce concept pour quelques instants, durant lesquels il sera aussi pertinent de voir les caractéristiques significatives, s'avérant décisives pour l'analyse qui suit.

Avant de se maintenir en place comme courant minimaliste français, le *minimalisme*, emprunté d'ailleurs au monde anglo-saxon, correspond initialement à des mouvements artistiques diversement vécus, que ce soit par les arts plastiques, l'architecture, la musique et même par la littérature (Schoots 1997: 50).

D'après Fieke Schoots, qui reprend le modèle de John Barth, *l'écriture minimaliste* (la seule qui nous intéresse), se manifeste sur trois plans de la narration : au niveau de la forme (brièveté des mots, des phrases, des paragraphes, des récits et des œuvres), du style (syntaxe et vocabulaire simplifiés, la quasi absence des conjonctions de subordination, phrases grammaticalement incorrectes ou non-achevées et la prédominance de la langue parlée et publicitaire) et du contenu (réduction de l'intrigue, des personnages et du décor et absence des relations de causalité entre les événements) (*idem*: 52-56).

Arrivé à ce point, on pourra se demander en quoi consiste donc le *minimalisme* en tant qu'esthétique proprement française. Mis à part sa liaison immanente avec la Maison de Minuit, Fieke Schoots souligne : « En somme, c'est par sa façon de représenter la réalité que l'écriture minimaliste se différencie à la fois de l'avant-garde minimaliste et du minimalisme littéraire américain » (*idem*: 57).

En d'autres termes et pour finir cette réflexion théorique, Jean Bessière affirme :

Le roman minimal, minimaliste, est ainsi le possible de toute intentionnalité humaine. Il inverse la pensée du roman, qui prévaut du réalisme au postmoderne. Il fait caractériser le roman comme un espace de médiation : la figure de l'être

---

<sup>19</sup> Il s'agit à nouveau, d'un concept qui souffre de connotations négatives, ce qui implique que plusieurs auteurs considérés comme minimalistes, rejettent préalablement cette appartenance, dont Jean-Philippe Toussaint et Jean Echenoz. Éric Chevillard ne semble non plus y appartenir, car « Les récits de Chevillard (...), remettent aussi en question la notion de vraisemblance. Il y a chez ce[t] auteu[r] une forme d'outrance qui s'accommode mal du terme de minimalisme. » (Viart 2004: 68).



humain, qu'il donne, peut-être le support des intentionnalités, que se reconnaît le lecteur. (2010: 56)

Comme il a déjà été dit, Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard sont bel et bien deux de ces « jeunes auteurs de Minuit », souvent qualifiés de minimalistes, dont nous entendons, très brièvement, esquisser le portrait (surtout leur début littéraire), ainsi que mentionner leurs propres expériences à l'étranger.

Né à Bruxelles en 1957, Jean-Philippe Toussaint est belge et fait d'abord ses études d'histoire et de sciences politiques, pour découvrir plus tard que c'est la littérature, la photographie et le cinéma qui l'intéressent davantage. C'est en 1985 qu'il fait paraître aux Éditions de Minuit son premier roman, *La Salle de bain*, qui devient l'un des chefs-d'œuvres de la littérature française contemporaine (Schoots 1997: 44). D'autres romans suivront, mais c'est le récit du personnage reclus dans la salle de bain qui mérite ici une attention particulière. En effet, il s'agit d'un ouvrage précurseur du style minimaliste de Minuit, (Huglo ; Leppik 2010: 34), par le biais duquel Toussaint semble également (ré)introduire la thématique de l'immobilité et du cloisonnement, puisque c'est à partir de l'intérieur que le protagoniste va vivre l'expérience étrangère : « À l'instar d'Archimède, c'est dans son bain (vide néanmoins) que le narrateur de ce roman médite sur les circonstances de la vie et notamment sur le mouvement et l'immobilité » (Schoots 1997: 44).

La biographie d'Éric Chevillard sera aussi très courte, car l'écrivain français ne fournit que l'information strictement essentielle au public, accordant d'emblée plus d'importance à son parcours littéraire. Chevillard est donc né en 1964 à La Roche-sur-Yon. Il publie son premier roman *Mourir m'en rhume* en 1987 aux Éditions de Minuit, où seront publiés une vingtaine d'ouvrages jusqu'à nos jours.

Ce que les deux écrivains ont finalement en commun, – et aussi pour en revenir à notre sujet – c'est que leur profession les fait voyager par le monde entier. D'une certaine façon, Toussaint et Chevillard se nourrissent de leurs différentes expériences à l'étranger. Or, c'est justement de déplacement (entre autres) que traitent les textes. Même s'il est évident qu'il ne s'agit pas d'une simple reproduction de leurs propres voyages, les séjours étrangers semblent avoir été une source d'inspiration fondamentale et, il n'est d'ailleurs pas rare qu'ils brossent le portrait de l'écrivain en voyage. Ainsi, « après une résidence

d'écrivain au Mali » (Favre 2005) surgit par exemple *Oreille Rouge* de Chevillard<sup>20</sup> et aussi Toussaint, nous semble-t-il, a tiré parti de ses déplacements en tant que conférencier, comme l'a bien montré l'*Autoportrait (à l'étranger)* :

[ce] recueil de onze textes autobiographiques qui se déroulent tous hors de Belgique, où vit l'auteur : au Japon, où il séjourne plusieurs mois en résidence d'écrivain, à Berlin, pour les mêmes raisons, en Tunisie ou au Viêt-nam, où il est invité comme conférencier, à Prague, pour un week-end amoureux, ou encore en Corse, où il passe ses vacances. » (Gaudemar 2000)

Mais peu importe la dimension autobiographique qui puisse exister entre auteur et voyage ; ce qui nous intéresse ici, c'est la réalisation fictionnelle des déplacements en littérature<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> « Oreille rouge et Éric Chevillard ont au moins deux points communs (et une infinité d'autres que nous partageons à plusieurs, deux bras, deux jambes etc.) : ils sont nés en Vendée depuis une quarantaine d'années, ils ont voulu écrire un livre sur l'Afrique, peut-être celui que l'on vient de lire » (Harang 2005). Cependant, ce voyage en Afrique est même interrogé par la critique : « (...) ni de l'un ni de l'autre on ne saurait dire s'ils sont allés ou non réellement à Bamako avant d'écrire ce livre. » (*ibidem*).

<sup>21</sup> Ce qui nous amène d'abord au prochain chapitre, où il sera question de la mobilité et de l'immobilité chez les auteurs de Minuit, ainsi que de l'intérêt croissant pour l'espace en littérature.

## **2. Chapitre II – Mobilité et immobilité chez les auteurs de Minuit ou de la valorisation de l'espace**

« Voir suppose un observateur immobile, visiter demande qu'on perçoive en se mouvant. »

(Serres 1996: 66)

Que ce soit dans leur pays d'origine ou sur les routes de l'ailleurs, les romans minuitards mettent souvent en scène des personnages qui cherchent le bonheur et la plénitude dans l'immobilité. C'est en restant figés que ces sujets fictifs arrivent à escamoter le monde d'aujourd'hui, où tout est assez mouvementé et stressant.

Les protagonistes des romans des jeunes auteurs de Minuit, dont Toussaint et Chevillard, se déplacent à l'étranger pour devenir encore plus immobiles que dans leur pays d'origine, où ils se voient tous les jours confrontés à la vitesse. C'est au sein d'un déplacement (et donc d'un mouvement) que se produit une sensation d'immobilité et de quiétude qui sera analysé concrètement dans le chapitre suivant, en rapport avec la représentation de l'étranger.

Comme nous venons de le voir, le thème du mouvement, et partant aussi de l'espace, n'est toutefois pas perdu de vue par les auteurs de Minuit, qui soulignent ainsi l'incontestable lien entre mobilité et immobilité. À cet égard, il convient de reculer dans le temps et de se souvenir du moment où l'on privilégiait encore, en littérature, et dans les sciences humaines en général, la conception de la temporalité, ce qui a été réévalué après la Seconde Guerre mondiale et, de façon plus évidente, à la fin des années soixante, comme le notait par exemple Michel Foucault en 1967 lors d'une conférence au Cercle d'études architecturales, « Des espaces autres », : « L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé » (Foucault 1984).

Bertrand Westphal, quant à lui, a repris et approfondi cette idée de valorisation de l'espace dans son essai sur la géocritique, quand il affirme que « (...) la situation a fini par évoluer, au sortir des années soixante. La spatialisation du temps a été l'un des agents d'une « contre-attaque » de l'espace sur le temps, de la géographie sur l'histoire » (2007: 43). Comme le signale notamment Michel Collot, nous pouvons même parler, à partir des

années 1980, d'un « tournant spatial » ou d'un « tournant géographique » (2014: 15) : « Après la vogue du textualisme et du formalisme qui ont dominé en France les années 1960 et 1970, s'est manifesté à partir des années 1980 le désir de rouvrir la littérature au monde (...) » (*idem*: 24).

En effet, la géographie et la représentation des lieux (étrangers) suscitent un vif intérêt dans la littérature française des dernières décennies<sup>22</sup>, ce qui se reflète aussi dans la critique littéraire, où surgissent les termes de « géocritique » et « géopoétique » (entre autres) ; ou, comme l'a montré plus récemment Michel Collot, en supposant l'émergence d'une nouvelle discipline, la « géographie littéraire » (2014), qui regroupe et approfondit les notions les plus récentes acquises autour de la « spatialité littéraire » (Collot 2014: 10). Dans cette perspective, Collot explique que « L'espace que déploie un écrivain dans une œuvre littéraire, a, comme le signe linguistique, trois dimensions : il renvoie à un référent dont il propose une image, qu'il revêt d'une forme pour lui donner un sens. Son analyse devrait donc s'efforcer d'associer approches géographiques, géocritiques et géopoétiques » (*idem*: 129). Voyons plus en détail en quoi consistent les différentes dimensions mentionnées, pour mieux comprendre le terme de « géographie littéraire » qui semble émerger de la littérature contemporaine<sup>23</sup>:

(...) des approches de type *géographique*, qui étudient le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres (une géographie de la littérature) ou qui repèrent les référents géographiques auxquels elles renvoient (la géographie dans la littérature) ; des approches de type *géocritique*, qui analysent les représentations et les significations de l'espace dans les textes eux-mêmes ; des approches de type *géopoétique*, qui se concentrent sur les rapports entre la création littéraire et l'espace mais aussi sur la façon dont ils sont mis en forme. (*idem*: 11)

En outre, il est curieux de voir comment l'espace a pris une place importante aussi dans le vocabulaire de l'actualité, comme l'a fait voir Marc Augé : « Circulation, mur, ghetto, banlieue, frontière : le vocabulaire est volontiers spatial de nos jours mais les mots de ce vocabulaire ont tous à voir avec la relation entre le même et l'autre » (1994c: 153).

---

<sup>22</sup> Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait déjà pas eu un abordage de la géographie dans la littérature, comme le constate Christine Baron : « Que les textes littéraires parlent des lieux, de paysages, construisent des imaginaires du lieu est une quasi-évidence. Géographie et littérature apparaissent donc en un sens, le plus naïf, dans un rapport d'inclusion réciproque » (2011: §10). Plus loin elle souligne que « Dans un pacte renouvelé de confiance entre les textes et ses divers contextes qui caractérise l'approche du littéraire aujourd'hui, la géographie est sans doute plus que jamais présente comme l'une des modalités pertinentes pour comprendre et interpréter ceux-ci. » (*idem*: §56).

<sup>23</sup> Il faut également noter que la géographie elle-même commence à s'intéresser de plus en plus à la littérature (Collot 2014: 9).

Bien que pour la plupart des textes minuitards il ne s'agisse pas de récits de voyages proprement dits, -faut-il le rappeler -, les auteurs font souvent allusion à d'autres espaces, à leur représentation et expérience, ce qui prône également un rapprochement entre littérature et géographie<sup>24</sup>. Nous pouvons ainsi constater que dans la littérature française contemporaine, et plus spécifiquement dans les récits dits « minimalistes » qui nous intéressent davantage, il se manifeste un intérêt majeur pour l'espace ce qui est aussi souligné par Fieke Schoots : « Le récit minimaliste se situe par rapport à l'espace bien plus que par rapport au temps » (1997: 145).

Mais comment l'espace est-il finalement abordé par ces écrivains ? Et quels sont les espaces décrits ? Dans les textes de Minuit, même s'il y a des déplacements dans la narration, ce sont surtout les espaces clos qui sont mis en valeur. Dans l'errance dans différentes villes, tout en cherchant leur propre place dans le monde, les protagonistes ne vont pas explorer les alentours, mais plutôt implorer l'intériorité et par conséquent aussi l'immobilité.

Avant de nous plonger dans l'analyse textuelle proprement dite, où plusieurs des aspects décrits ici vont s'avérer décisifs, il faut encore remarquer que « (...) les romans minimalistes mettent en question la représentation traditionnelle de la réalité » (*idem*: 137), c'est-à-dire, il ne s'agira pas de décrire la réalité telle quelle, mais de s'approcher d'elle, à travers des « représentations minimales » (Bessière 2010: 56), c'est-à-dire, « envisager, dans sa vérité nue, la réalité quotidienne » (Flieder 1998: 47).

---

<sup>24</sup> « C'est vrai même dans des œuvres qui se présentent encore comme des « romans », par exemple (...) ceux de Jean Echenoz, qui dit écrire « des romans géographiques ». » (Collot 2014: 33).

### 3. Chapitre III – L’immobilité mobile et la représentation de l’étranger : entre altérité et autoportrait

« (...) quel agrément d’avoir tout sous la main sans déplacements épuisants et de n’écarter que le moins agréable. »  
(Serres 1996: 39)

Comme il a déjà été effleuré au premier chapitre, les constats pessimistes de la littérature contemporaine touchent jusqu’au domaine des voyages, dont on prétend, à un moment donné, l’épuisement, voire même la fin puisque, rappelons-le, « (...) nous sommes à présent dans l’après-coup, à l’heure mélancolique des adieux et des bilans » (Debaene 2010: 471). Dans cette perspective Adrien Pasquali écrit en 1995 dans « Récits de voyage et critique : un état des lieux » que « (...) la conscience moderne semble marquée par le contrecoup du désir de découverte qui aurait vécu ses dernières heures au tournant du XXe siècle » (24). Plus loin Pasquali explique que, après ce « deuil ethnographique », expression empruntée à Claude Reichler, et la conséquente proclamation de la fin des voyages prononcée dans les œuvres de Segalen, Michaux, Leiris et surtout par Lévi-Strauss, « tout voyage contemporain passe pour vain et illusoire » (*ibidem*)<sup>25</sup>. « ‘Adieu sauvages ! Adieu voyages !’ écrivait Claude Lévi-Strauss en clôture de *Tristes tropiques* dont le premier chapitre s’intitulait, par ailleurs, « La fin des voyages » » (Ravindranathan 2012: 32)<sup>26</sup>.

Même si les voyages se sont développés et transformés, surtout au cours du XXe siècle, et qu’on ne se déplace plus désormais pour découvrir du terrain inconnu, mais pour connaître le « pas-encore-vu », comme le souligne Alain Borer dans le manifeste *Pour une littérature voyageuse* (1999: 35), la pratique du voyage continue très en vogue de nos jours, ainsi que la volonté de faire voir le monde étranger aux autres par le biais de l’écriture<sup>27</sup>. Outre la description des paysages, des cultures et des coutumes étrangers déjà très abordés en littérature, les écrivains contemporains veulent montrer qu’il reste encore

---

<sup>25</sup> Il faut dire qu’il s’agit là d’un constat qui se prolonge jusqu’à nos jours, comme le souligne par exemple Thangam Ravindranathan quand elle parle d’« un effritement du récit de voyage. » (2012: 21).

<sup>26</sup> Cf. Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques* (1955).

<sup>27</sup> Nous ne nous référons pas nécessairement aux récits de voyages, mais aux textes qui évoquent un déplacement et qui rendent compte d’une quelconque expérience vécue à l’étranger, comme il est le cas dans les œuvres ici analysés. Au demeurant, Toussaint et Chevillard ne sont pas à proprement parler des « écrivains-voyageurs » mais des romanciers.

beaucoup à dire sur l'étranger, que ce soit par le jeu des stéréotypes ou par les différents regards et interprétations, variables d'un écrivain à l'autre abordant des aspects et problématiques de la contemporanéité :

Même s'il a trouvé inévitablement un monde déjà dit, voire surécrit, le voyageur du XXe siècle a continué de se déplacer et de tenter d'écrire ce monde ainsi que les sentiments qu'il fait naître. Inquiet, sans doute, contraint à de perpétuelles remises en jeu, à des renouvellements incessants, le récit de voyage propose à n'en pas douter de multiples plaisirs, qui ne sont pas près de disparaître, mais il pose aussi des questions qui sont inévitablement celles de son siècle. (Hambursin 2005: 14, 15)

C'est dans cette perspective que le présent chapitre se veut une analyse de l'immobilité et de l'(in)attention accordée à l'étranger dans *La Salle de bain, Autoportrait (à l'étranger)* et *Oreille Rouge*<sup>28</sup>.

À ce point il est important de mentionner que les romans de Toussaint ici envisagés sont autodiégétiques, c'est-à-dire, le narrateur est simultanément le personnage principal et donc celui qui produit le récit d'une expérience étrangère vécue par lui-même, contrairement à *Oreille Rouge* de Chevillard, où le voyage est décrit par un narrateur extérieur à l'événement. Dans le premier cas, il s'agit d'une représentation de soi qui est fournie au lecteur et qui révèle donc uniquement les parties voulues du voyage ; les événements qui valent la peine d'être décrites aux yeux du narrateur. Dans l'autre cas, celui d'*Oreille Rouge*, le voyageur est accompagné et observé par une instance narrative, qui décide elle-même, quelles (et comment) seront les étapes à aborder dans le récit du déplacement. Pour ce récit, Éric Chevillard a donc choisi la troisième personne pour désigner le voyageur – recours plutôt inhabituel – puisque le lecteur des récits de voyage s'attend normalement à découvrir l'aventure étrangère directement par le biais de la première personne.

Aussi convient-il de dire que « pour élaborer une «image» de l'étranger, l'écrivain n'a pas (...) copié le réel : il a sélectionné un certain nombre de traits, d'éléments jugés pertinents pour «sa» représentation de l'étranger » (Pageaux 1989: 149). Dans cette perspective de représentation, en se rapportant à la littérature de voyage et donc plus directement à *Oreille Rouge*, qui en est « l'approche parodique », Maria de Fátima Outeirinho affirme que « De fait, la littérature de voyage s'érige sur des auto et des hétéro-

---

<sup>28</sup> *Choir* sera analysé dans un chapitre particulier, n'étant ni un déplacement, ni n'ayant une relation directe avec l'étranger.

images presque toujours ancrés sur une mémoire et histoire collectives, à appartenance nationale et/ou transnationale, et sur une expérience d'un temps du présent médiatisée par le récit » (2014: 122). Dans l'analyse qui suit, il s'agira donc, entre autres, d'analyser les images retenues de l'étranger.

En outre, il faut d'emblée nous souligner la présence d'un discours fragmentaire<sup>29</sup> dans les textes abordés de Toussaint et de Chevillard (*Choir inclus*), qui semble, à un certain égard, faire appel à la coopération du lecteur, qui peut lui-même combler les lacunes et penser ce qu'il peut y avoir entre les différents fragments. Peut-être le voyage même ? De fait, « Les textes des jeunes auteurs de Minuit sont fragmentaires dans la mesure où le blanc de la page domine le noir de l'encre » (Schoots 1997: 104)<sup>30</sup>.

### 3.1 Le départ vers l'étranger : début d'une croissante immobilité

« Je partis brusquement, et sans prévenir personne. Je n'avais rien emporté » (SB: 49). C'est ainsi que débute le deuxième chapitre de *La Salle de bain* (1985), intitulé « L'Hypoténuse », qui correspond à la partie centrale de ce récit, c'est-à-dire au déplacement vers l'étranger. Si l'on regarde l'étymologie de ce terme géométrique, il est curieux de constater que, « Dans les éléments de géométrie d'Euclide, le 'hypotenusa' ('υποτεινουσα') est dans un triangle 'ce qui est opposé à', ou ce 'qui sous-tend' désignant ainsi dans un triangle rectangle 'l'hypoténuse', ce côté particulier qui 'soutient', ou 'qui est opposé à' l'angle droit » (étymologie français latin grec sanskrit). Ainsi, il paraît que Toussaint n'a pas seulement choisi cet intitulé pour désigner la partie la plus longue de ce récit, mais aussi pour montrer, bien que de façon très subtile, que ce chapitre va plutôt correspondre « au contraire » de ce qu'on entend par voyage.

Après avoir séjourné tranquillement dans la salle de bain de son appartement parisien, le narrateur devait lui-même avoir reconnu qu'il fallait un jour prendre le risque de quitter son confort et partir ailleurs. Pour ce, il a choisi Venise, bien évidemment, parce qu'il y a de l'eau comme dans sa baignoire (Clavel 1985). Si l'on met de côté cette dernière constatation, on pourrait même penser que le protagoniste part pour découvrir la romantique ville de Venise, ou tout du moins pour fuir sa vie quotidienne. Mais non, il

---

<sup>29</sup> Maud Perrioux explique que « (...) le fragment se définit comme un passage regroupant un à plusieurs paragraphes, entouré d'un blanc typographique. » (2005: 244).

<sup>30</sup> La littérature contemporaine est d'ailleurs « (...) une littérature qui se pense, explicitement ou non, comme activité critique, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent. » (Viart 2005: 10).



part pour s'installer de nouveau dans une salle de bain – en ligne de mire cette fois-ci – celle de l'hôtel à Venise.

Voyons l'évolution d'une salle de bain à l'autre, ainsi que les premiers pas à l'étranger. Comme il a déjà été dit plus haut, le deuxième chapitre débute sur une brusque et impromptue idée de prendre le large. Sans avoir rien prévu, ni informé personne, le protagoniste se met en marche et arrive, par chance, à attraper l'autobus qui l'emmène jusqu'à la gare. Une fois arrivé, il « errai[t] quelque peu dans le hall » (SB: 50) et réussit à prendre un billet, pour constater plus tard qu'au moment où il a finalement obtenu une couchette, le train était déjà sur le point de partir. Ce n'est donc que le lendemain qu'il arrive à la gare, où il se balade « les mains dans les poches de [son] élégant manteau » (*ibidem*) ; ce qui révèle une posture à la fois décontractée et désespérée. D'une manière quelconque, sans avoir pensé à réserver une chambre d'hôtel avant l'heure de partir, le protagoniste est parvenu à s'en trouver une, dans laquelle il s'installe aussitôt arrivé en Italie. Ce qui s'ensuit est une assez longue description de la chambre. Le voyage en train n'est mentionné que plus tard, c'est-à-dire dans le fragment numéro 4, déjà après avoir arrivé à l'hôtel :

J'avais passé la nuit dans un compartiment de train, seul, la lumière éteinte. Immobile. Sensible au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste, qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de mon corps qui se détruisait, mouvement imperceptible auquel je commençais à vouer une attention exclusive, qu'à toutes forces je voulais fixer. (...) (SB: 51)

Ce passage est plutôt décisif puisqu'il rend compte de l'état d'esprit du protagoniste, qui se sent uniquement mis en marche par le train qui finit par secouer son immobilité, comme si la circulation extérieure pouvait déclencher son mouvement intérieur. Il n'avance donc à l'étranger que grâce au train qui l'emmène (physiquement) et non pas de son propre gré (mentalement). Même si le train roule à une grande vitesse et que le narrateur se rend compte par la fenêtre de l'évanescence du paysage, il essaie de rallonger chaque instant pour ainsi arrêter, ou au moins freiner le temps dans son imagination puisque, « Fascinés par l'immobilité, les héros de Toussaint mettent tout en œuvre pour briser l'élan du temps ; leur objectif avoué est la présentification absolue » (Westphal 1994: 122). Après cette analepse quelque peu intense et malgré le « goût de train dans la bouche, les vêtements moites » (SB: 52), le narrateur décide de sortir de son hôtel pour se rendre sur

la rue. Là il suit sans réfléchir « les rues étroites [qui] imposaient une direction » (*ibidem*) pour aller à la banque changer de l'argent et faire les achats nécessaires pour son séjour en Italie. Comme aveuglé, quoique déterminé, ce personnage erre dans les rues sans ne nous donner aucune allusion à ce nouvel environnement. Son objectif accompli, il retourne de plain-pied à l'hôtel, où encore ébloui de sa petite excursion, il se perd d'abord dans les étages : « L'hôtel était désert ; c'était un labyrinthe, nulle indication ne se trouvait nulle part. Au détour d'un palier tapissé de liège, agrémenté de plantes vertes, je finis par retrouver le corridor qui menait à ma chambre » (*ibidem*). Sans point de repère, comme dans un « labyrinthe » ce voyageur est complètement désorienté et ne retrouve son équilibre qu'au moment où il reprend sa chambre et entre pour la première fois dans la salle de bain sacrée.

Pourquoi est-il plus intéressant de s'enfermer dans la salle de bain ou dans la chambre d'hôtel que de partir à la découverte de Venise ? Le lecteur se rend assez rapidement compte que c'est là une question que l'auteur veut effectivement poser avec *La Salle de bain* : où en est finalement l'intérêt de découvrir l'étranger de nos jours ? Dans cette perspective d'interrogation, voire même de perplexité face à la situation actuelle du voyage, Marc Augé se demande également : « Et nous, qu'avons-nous fait de nos voyages et de nos découvertes ? Quel plaisir pourrions-nous prendre aujourd'hui au spectacle stéréotypé d'un monde globalisé et en grande partie misérable ? » (1997: 14). Et lui de conclure que : « Entendons-nous bien : voyager, oui, il faut voyager, il faudrait voyager. Mais surtout ne pas faire du tourisme » (*ibidem*).

Dans *Autoportrait (à l'étranger)*, publié en 2000, Jean-Philippe Toussaint décrit le récit d'un écrivain qui voyage un peu par le monde entier, que ce soit à la suite de l'invitation d'une institution publique, ou alors de son initiative : chaque chapitre étant consacré à une capitale, narre les courts passages et impressions du protagoniste, qui, de son côté, essaie de capturer, n'importe comment, l'évanescence du séjour à l'étranger.

A chaque fois que je voyage m'étreint une très légère angoisse au moment du départ, angoisse parfois teintée d'un doux frisson d'exaltation. Car je sais qu'aux voyages s'associe toujours la possibilité de la mort – ou du sexe (éventualités hautement improbables évidemment, mais néanmoins jamais tout à fait à exclure). (AP: 8)

C'est notamment par cette épigraphe décisive que l'auteur souhaite, d'emblée, transmettre une idée de doute et d'angoisse relativement au déplacement ; ce qui est décrit plus concrètement et d'une façon humoristique au moment où le protagoniste est sur le point de partir en Tunisie, provoquant chez lui « une oppression diffuse au niveau de la poitrine et un relâchement des sphincters qui [lui] donne une soudaine, quoique généralement infondée, envie de faire caca au moment d'appeler le taxi, (...) » (AP: 97). Mettant de côté ces symptômes assez fréquents et même compréhensibles au départ d'un voyage, ce protagoniste ressent au-delà un « étrange pressentiment » (*ibidem*) qui l'accompagnera tout au long de son séjour, talonné par un comportement de prudence et d'incertitude qui restreint d'une certaine façon sa capacité d'assimilation de l'environnement étranger. Autrement dit, se voyant menacé, on a la sensation que notre voyageur se trouve déjà limité à cause de son comportement quelque peu réservé et précautionneux.

Si nous revenons sur l'épigraphe, nous pouvons conclure que la possibilité de voyager provoque chez ce protagoniste deux sentiments opposés, mais paradoxalement complémentaires : d'une part, cette peur de l'imprévu abordée plus haut et, d'autre part, ce « doux frisson d'exaltation » (AP: 8), c'est-à-dire la joie anticipée ou l'« euphorie du voyage commençant » (AP: 27).

Comme nous allons voir par la suite, le moment du départ/de l'arrivée s'avère un événement crucial pour le voyageur toussaintien qui peu à peu, se rend compte de ses environs:

Assis sur un de ces sièges en plastique anonyme d'une immense salle de transit de l'aéroport international de Hongkong, je regardais le sol de linoléum sale entre mes jambes écartées, pensif, les mains jointes et le corps incliné, un peu perdu et désorienté (...) Je ne savais pas où j'étais, je ne savais plus vraiment où j'allais. (AP: 16, 17)

Premier terrain abordé par ce voyageur, l'aéroport devient un lieu de passage et de transit important que le protagoniste confronte directement au mouvement, tout en figurant un lien et une charnière entre le pays d'origine et la destination ciblée. C'est donc à l'aéroport – ce « non-lieu » selon la formule de Marc Augé (1994a) – que le protagoniste se rend concrètement compte pour la première fois de *l'autre* ; où il commence à former son opinion sur le pays étranger en cause. Ainsi, pouvons-nous faire dégager de la citation ci-dessus des termes comme « anonyme », « immense », « sale », « perdu » et « désorienté

» qui laissent prévoir toute l'expérience vécue à Hongkong. À côté de la saleté ambiante, le protagoniste se rend compte de l'évanescence, de la perte d'orientation et bien évidemment de l'anonymat. Dans ce contexte, il est crucial de revenir sur la réflexion de Marc Augé : pour mieux comprendre et décrire notre situation actuelle, qu'il a suggérée d'appeler « surmodernité »<sup>31</sup>, la notion de « non-lieux » est en fait indispensable. Selon Augé, le voyageur passe de nos jours nécessairement par ces lieux de circulation, fugitifs, (tels les aéroports, les stations de train, les voies aériennes ou les autoroutes) (1994a: 42) où l'on voit beaucoup mais ne retient rien ; où l'on rencontre d'autres personnes, mais reste seul :

Enfin l'utilisateur des non-lieux, réduit à sa fonction de passager, de consommateur ou d'utilisateur, y éprouve une forme particulière de solitude. (...) De ce point de vue le voyage touristique est constitutif de non-lieux : celui qui voyage ne fait que passer d'un lieu à l'autre ; cette pluralité se trouve plus tard dans les diapositives ou les bouts de film qu'il présentera à ses amis, une fois rentré, en leur imposant le récit de « son » voyage. (Augé 1994c: 166, 167)

Lors d'un article consacré à *La Salle de bain*, Dominique Fisher parle même d'une « littérature des non-lieux, hantée par le motif de l'immobilité » (1996: 628), ce qui se laisse, selon nous, aussi bien appliquer à *Autoportrait (à l'étranger)*, puisque l'environnement est en effet perçu de façon fugitive, passive et solitaire. Tel que nous le verrons après, ce sont plutôt les moyens de transport comme le train ou l'avion qui déplacent le voyageur (par lui-même, de préférence, immobile). C'est notamment du ciel, à travers le hublot de l'avion, « en survolant la ville à une altitude dérisoire », que ce personnage s'aperçoit de la pollution lumineuse, c'est-à-dire les contours de Hongkong, « où des milliers d'idéogrammes multicolores clignotaient continûment dans la nuit » (AP: 15). Plus loin, au moment de l'atterrissage, il regarde encore une fois par le hublot, qui fait apparaître cette fois-ci, de façon encadrée, toute la baie de Hongkong : « (...) dans un scintillement de points lumineux bleus et blancs, laissant deviner au loin la présence d'autres concentrations urbaines, Macao ou Kowloon, dont les agglomérations illuminées se dessinaient sur un fond de montagnes bleutées (...) » (AP: 16). Cette description pourrait montrer, comment de l'avion, à travers un regard vitreux, s'offre à ses yeux un vaste paysage peint, qui lui semble immobile et difficile à décrire, puisque finalement, «

---

<sup>31</sup> On entend par *surmodernité* l'état actuel de la société, dans lequel domine l'excès : « excès de temps » ; « excès d'espace » et « excès d'individualisme » (Augé 1994c: 163).

La vue décrite par Jean-Philippe Toussaint est celle de la virtualité des cartes postales, des magazines et des guides touristiques. Ce regard ‘totalisant’, venu du haut, distancie le voyageur, le rend totalement étranger à la ville et à ses pratiques » (Hennuy 2006: 355). L’accent est donc mis sur la vue panoramique et la luminosité de la ville, correspondant dans une certaine mesure au regard stéréotypé et artificielle des touristes qui même avant d’atterrir commencent à manifester leur opinion justement acquise. Il faut souligner qu’il ne s’agit là que des « Premières impressions » (ainsi le nom du premier chapitre), bien que celles-ci semblent lui suffire.

Mise à part cette description ambiante et globale, juste possible vue d’en-haut, Toussaint insiste dans ce récit sur la hauteur (*ibidem*), qui apparaît liée à un certain mal-être du côté du voyageur. C’est notamment quelques jours auparavant dans l’avion en direction du Japon, que le narrateur éprouve un sentiment de « perte momentanée de [ses] repères temporels et spatiaux » (AP: 17), perdu dans « ce ciel immense régulièrement partagé entre le jour et la nuit, entre l’Europe et l’Asie » (AP: 18). Nous pouvons ainsi parler, au moins au début, d’une contemplation panoramique de l’étranger qui favorise des expériences immobiles plutôt que dynamiques, comme « (...) dans la cabine silencieuse de ce sept cent quarante-sept endormi qui volait immobilement dans les airs en direction de Tokyo (...) » (*ibidem*). Dans ce sens, on peut partir du principe que notre voyageur sera un observateur statique et qui jouera un rôle passif dans la perception de l’étranger : « L’avion serait l’exemple le plus parfait afin d’expliquer comment la vitesse finit par tuer l’espace parcouru » (Ridon 2002: 105).

Pourtant, le narrateur observe de petites choses du quotidien qui sont dignes pour lui d’être mises sur papier, comme la situation dans une boucherie berlinoise, sur laquelle nous reviendrons plus longuement dans le sous-chapitre suivant. Mais voici un petit avant-goût : « Les Berlinoises ont la réputation d’être secs, impatients, peu aimables. Lorsqu’on entre dans un magasin, il faut, dit-on, après s’être essuyé les pieds, s’excuser presque de vouloir acheter quelque chose » (AP: 21).

Dans *Oreille Rouge* (2005) – envoyant balader son protagoniste occidental, complètement paumé, dans le lointain de l’Afrique – Éric Chevillard propose au lecteur tout un éventail de clichés du récit de voyage. Il l’invite plus précisément, à « (...) une réflexion sur l’écriture parodique du récit de voyage, sur le voyageur occidental, voire

français, et sur les stéréotypes qui circulent dans l'imaginaire européen, laissant le lecteur dans le doute quant à savoir si un déplacement spatial a eu vraiment lieu ou s'il est juste devant la fiction d'un déplacement (...) » (Outeirinho 2014: 125).

Étant une caractéristique fondamentale de la littérature de voyage, la description des images du soi et de l'autre, c'est-à-dire, des auto- et hétéro-images<sup>32</sup>, Éric Chevillard se penche également, à l'exemple d'*Oreille Rouge*, sur les représentations de l'étranger et surtout sur ces images figées et collectives comme les stéréotypes. Pageaux précise dans ce sens :

Les images appartiennent au temps long, et plus particulièrement les images stéréotypées, parce que le stéréotype est foncièrement anachronique, ou mieux achronique, en ce qu'il sert à montrer (et à démontrer), en dehors d'un temps historiquement défini, l'essence, ou une part essentielle, de la culture (et de la nature) d'un peuple. (*apud* Outeirinho 2014: 125)

Mais avant de thématiser l'imaginaire occidental, ainsi que les stéréotypes dans *Oreille Rouge*, il faut d'abord commenter la phase de préparation, ainsi que le départ vers l'Afrique. L'« aventure » de ce voyageur occidental commence notamment par une préparation physique, mais surtout mentale. Dès la première page, le narrateur insiste sur le mécontentement et l'aversion envers le déplacement qui semble encore très loin, voire même inenvisageable pour le protagoniste. Aussi lit-on dans l'incipit : « (...) C'est un bon garçon mais il n'a franchement rien à faire en Afrique. Il n'y pense même pas. L'Afrique ? Il se verrait plus naturellement accoucher de onze chiots » (OR: 7). L'idée de partir sur un autre continent ne semble donc pas être venue de lui, tout en démontrant que c'était plutôt comme si un météore était tombé sur son petit jardin, où il était tout paisiblement en train de jardiner (OR: 7, 8). Pour le dire autrement, le protagoniste a été persuadé par une instance extérieure d'effectuer ce voyage au Mali, sur le Niger, pour y résider quelque temps afin de composer un poème. Mais a-t-il vraiment besoin de s'y rendre pour écrire, ou ne serait-il pas plus audacieux de rester chez soi ? « Pourquoi irait-il se fourvoyer là-bas au risque de ne plus pouvoir en saisir rien qu'une poignée de terre à ses pieds ? » (OR: 11). Telles sont des questions qui occupent sa pensée et qui l'amènent

---

<sup>32</sup> « (...) les récits viatiques sont fertiles pour ce qui est la construction, reproduction et /ou perpétuation d'images sur l'autre étranger, portées sur un imaginaire personnel pourtant fondé sur un imaginaire collectif. » (Outeirinho 2014: 124).

À cet égard, Éric Chevillard souligne lui-même que « (...) la littérature est une grande pourvoyeuse de clichés (...) » (Jourde 2014: 10).

finalement à la décision de rester chez lui, sur sa terre natale, à laquelle il semble très attaché, car « Il ne respire que dans sa tanière, dans son odeur. Au-delà de son lopin s'étend la terre des ombres, des esprits maléfiques » (*ibidem*).

Avant de partir, sans même savoir où exactement situer le Mali (même si la précision s'avère l'une des qualités les plus appréciées de son style (OR: 13)), le protagoniste fait preuve d'une opinion préconçue sur ce pays africain, qu'il considère comme étant « encore un de ces pays », où son « imagination limitée » le laisse espérer voir les « grands animaux de la savane » (OR: 8, 9).

Qui plus est, le narrateur signale une certaine saturation de l'Afrique éprouvée par le personnage, qui avoue en avoir assez même avant d'y avoir été, ce qui est mis en évidence par la triple répétition du mot « Afrique » (OR: 13). En outre, la peur de l'inconnu le tourmente de telle façon, qu'il commence même à conter les derniers jours de sa vie : « Mais s'il compte les jours, en effet, c'est plutôt comme on calcule le temps de vie qui nous reste quand les médecins en ont fixé le terme » (OR: 27, 28).

Pour ce qui est encore du déplacement en Afrique, on constate qu'au fur et à mesure que la date de départ approche, le narrateur commence à donner des indices d'une certaine curiosité de la part du protagoniste (à vrai dire celui-ci s'intéresse plus à la réaction des autres), qui sont mis à mal dans la foulée par une négation: « Sa sagesse le tourmente un peu, tout de même. Il joue avec la tentation de l'Afrique. **Pas sérieusement.** » (OR: 11)<sup>33</sup>. Tout compte fait, un espoir semble encore luire sur ce projet ; ce qui est renforcé par la répétition de la conjonction adversative « mais » qui annule ce qui est a été dit : « Il n'ira pas. **Mais** enfin, il commence à en parler autour de lui. (...) Il n'ira pas. **Mais** il jouit de cette perspective. Le mot suffit. Le mot Afrique est à lui maintenant » (OR: 12). Ce n'est donc que très lentement que ce « baroudeur fatigué » (OR: 13) se tâtonne à la possibilité de débarquer en Afrique, mais seulement après avoir combattu la « lâcheté », l'« incuriosité » (OR: 14) et surtout l'immobilité que l'empêchent à tout moment d'avancer<sup>34</sup>.

Dans l'imagination de cet écrivain voyageur, l'Afrique semble déjà avoir trouvé

---

<sup>33</sup> Le soulignement est nôtre dans cette citation et la suivante.

<sup>34</sup> Dans *Les Absences du capitaine Cook* (2001), un autre roman de Chevillard, on lira une situation pareille d'une tentative de vouloir partir, mais d'être empêché par l'immobilité : « On le connaît, avide de découvertes, notre homme depuis six mois s'initie au vol stationnaire auprès des colibris de la pointe sud-est de Grande-Terre – ses progrès sont considérables, s'il ne parvient toujours pas à décoller du sol, déjà il sait : rester parfaitement immobile. » (169).

sa place, qui serait mise en question lorsqu'il y allait effectivement : « L'Afrique n'a jamais été pour lui qu'une création poétique, un territoire peuplé par le songe d'animaux chimériques, l'éléphant (l'éléphant !), la girafe (la girafe !) » (OR: 15).

De surcroît, il se heurterait à plusieurs obstacles avant le départ, tout à faits contournables, comme les minutieux préparatifs (vaccination anticipée, achat de médicaments, crème solaire, pommades... rédaction de son testament), sans oublier l'effort investi : « On y séjourne très bien en imagination, dans ce pays. Le voyage s'avère décidément superflu, juste des embarras d'aéroport et de visa, une corvée de bagagiste » (OR: 20). De surcroît, en pressentant « une longue période de sécheresse » (OR: 29) la veille de son départ, Oreille rouge se ravitaille en eau de façon exagérée, essayant même de coudre de l'eau dans ses poches.

Étant tiraillé par ce « ravissement » et ce « refus », par cette « feinte » et « lamentation », Oreille rouge ne se montre ni convaincu, ni complètement répugnant à l'idée de ce voyage, ce qui « caractéris[e] précisément l'authentique voyageur occidental » (OR: 16). Cette dualité entre le « dois-je vraiment partir » et « ferais-je mieux de rester » traverse tout le premier chapitre, et devient de telle façon obsédante qu'elle provoque chez lui un état d'hallucination alors qu'il se trouve chez son médecin, où il se croit déjà dans l'avion au moment du décollage. Cela dit, le protagoniste imagine même son retour et l'impact que ce déplacement produirait sur lui : « Il va y aller. C'est encore le plus sûr moyen d'en revenir. Alors il se fera passer pour un autre homme. Un homme nouveau. L'Afrique m'a changé complètement. J'étais ceci, je suis cela. J'étais Blanc et je suis Noir » (OR: 21). Plus loin, il souligne même la nécessité de s'y rendre pour savoir vraiment ce qu'est l'Afrique, tout en conviant ses proches à prendre ce même risque et accepter le défi qui les amènerait sûrement à l'autodécouverte. Dans ce contexte, le narrateur affirme : « Il s'entend déjà dire : soumets ta vie à la rude épreuve de l'Afrique. Si tu veux te connaître, garçon, va en Afrique. Va chercher ta vérité en Afrique (...) » (*ibidem*).

Comme nous apprenons dans ce premier chapitre, le projet du protagoniste ne consistera pas à découvrir le Mali, ni à connaître sa population, sa culture et ses coutumes, mais « Comme toujours, comme partout, il va y chercher un livre » (OR: 24). D'autre part, il semble qu'il effectue ce voyage uniquement pour ripoliner son image, car même s'il est très serein aux yeux des autres, il s'accommode mal de ce voyage, au point de se sentir même menacé par l'Afrique, qu'il exalte et le poursuit le soir, tout en gagnant vie



dans ses rêves : « Il rêve que l'Afrique est une main ouverte qui le menace d'une gifle et cette main en effet le frappe, joue droite, joue gauche, puis l'écrase sur le mur de sa chambre comme un insecte » (OR: 25).

Jusqu'à la dernière minute, à savoir à l'instant de l'embarquement et même dans l'avion, Oreille rouge tente encore s'échapper à ce déplacement qu'il considère comme « un rude choc » (OR: 28, 30), imaginant que le verglas annoncé sur la piste puisse empêcher le décollage de l'avion : « Peut-être ne va-t-on pas partir. Allons, tout n'est pas perdu » (OR: 31). Dans « l'avion immobile, prisonnier des glaces » (OR: 32), ce personnage semble néanmoins avoir hâte d'arriver en Afrique (peut-être parce ce qu'il reconnaît que tout retour en arrière est alors impossible), ce qu'il notait sur la première page de son journal de bord, toujours dans une perspective très stéréotypée : « *Déjà trois heures de vol, l'Afrique se rapproche et je ne vois toujours pas grossir l'éléphant* » (*ibidem*).

De cette brève analyse et lecture, il résulte que dans les trois romans retenus le moment du départ – quoique traité différemment dans chaque cas – joue un rôle décisif et révélateur : dans *La Salle de bain*, tout en n'attribuant presque aucune importance au départ, le narrateur transmet, d'emblée, son aversion pour le déplacement et son désintérêt pour l'étranger ; ce qui est repris et approfondie dans *Autoportrait (à l'étranger)*, où le narrateur met dès le début l'accent sur la vue superficielle de l'étranger, qui lui semble suffire pour l'instant. *Oreille Rouge* ne cache rien, pour sa part, soulignant dès les premières lignes le mécontentement et l'angoisse que seule la possibilité de voyager pourrait provoquer sur ce personnage chevillardien.

À cela s'ajoute que les protagonistes mis en scène par ces récits accordent, au commencement du voyage, plus d'intérêt à eux-mêmes qu'à l'atmosphère environnante, privilégiant la confrontation directe et personnelle, tout en manifestant la volonté, voire la nécessité de construire leur autoportrait. Pour capturer une image d'eux-mêmes (bien que fictive), les différents personnages essaient de faire arrêter le temps et d'immobiliser le mouvement constant. Comme l'observe, Marc Augé notamment, on l'a déjà cité à propos des « non-lieux », « Par un court-circuit de la pensée partout attesté, les hommes souhaitent moins connaître le monde que s'y reconnaître, substituant aux frontières indéfinies d'un univers en fuite la sécurité totalitaire des mondes clos » (Augé 1994c:

131).

De ce point de vue, celui de la tendance à l'introspection, il est curieux d'observer que Toussaint fait souvent allusion au miroir dans *La Salle de bain* (SB: 12, 25, 51 et 116)) ou alors plus indirectement aux eaux de Venise, qui semblent finalement permettre le reflet et donc la confirmation de soi-même. Ce que nous pouvons d'emblée dire, c'est que les passages contenant le miroir et la vitre vont jouer un rôle fondamental dans l'œuvre toussaintienne<sup>35</sup>, comme le souligne Fieke Schoots :

Confrontés à un monde indéchiffrable dans lequel ils ne sont pas capables d'intervenir, les personnages (-narrateurs) doivent se borner à l'observation. Les regards abondent dans ces romans : regards las, regards hâtivement jetés dans un miroir, regards pensifs par la fenêtre, regards attentifs à travers une longue-vue, regards ensommeillés à travers les vitres de différents véhicules, regards déviés par un kaléidoscope de miroirs (...). (1997: 55)

Dans *Autoportrait (à l'étranger)* la découverte et la description de soi semblent effectivement plus importantes que l'impression retenue de l'étranger ; ce qui devient plus évident quand on regarde de près le titre qui fait de l'ombre au mot *étranger*, symboliquement placé entre parenthèses : « La structure bipartite du titre, *Autoportrait (à l'étranger)*, annonce d'emblée une introspection occasionnée par le voyage à l'étranger » (Hennuy 2006: 350). Parce que le lieu n'a aucune importance ; ce qui compte au fond c'est le monde intérieur, voire le monde fictif où plonge l'écrivain, « Car j'étais à Hongkong, oui, j'aurais tout aussi bien pu être dans un roman. Mais trêve de vraisemblance » (AP: 19).

Pour sa part, *Oreille Rouge* traite plus de l'image du voyageur (ce que le titre de l'ouvrage fait déjà deviner) et de ses difficultés en tant qu'écrivain d'un possible poème, que du voyage en soi<sup>36</sup>, devenant ainsi l'exemple d'une nouvelle et différente adaptation du récit de voyage dont Thangam Ravindranathan précise : « L'écriture de voyage, de nos jours, peut difficilement prétendre apporter un nouveau savoir, elle succède à une bibliothèque trop encombrante pour être dupe de son utilité ou de son innocence » (2012: 14). Plus loin elle note qu'« elle [toujours l'écriture de voyage] devient écriture de soi au carré, elle relate la difficulté d'écrire, de s'inscrire en un lieu : dérobée de sa raison, de la

---

<sup>35</sup> Pour ce qu'il est l'œuvre chevillardienne, le protagoniste d'*Oreille Rouge* cherche également son regard sur la vitre, bien que vers la fin du voyage : « Il vérifie furtivement dans la vitrine d'une devanture que son visage est bien ce qu'on appelle buriné et même qu'il y a pas d'autre mot de dire ça. » (OR: 148).

<sup>36</sup> Nous le verrons plus loin.

résistance objective de son objet, elle se retourne sur elle-même, pour accueillir d'autres inquiétudes, ou pour tourner à vide » (*ibidem*).

Pour expliquer cette posture de désintérêt envers l'étranger, démontrée au début de voyage, au moins dans une certaine mesure, il faut peut-être rappeler qu'il ne s'agit pas uniquement des personnages voyageant à des fins touristiques, mais surtout des écrivains qui sont invités à l'étranger, soit pour donner des conférences, ce qui est le cas dans *Autoportrait (à l'étranger)*, soit pour y écrire un livre, comme on l'essaye dans *Oreille Rouge*. Selon Jean-Frédéric Hennuy, qui se réfère en particulier à *Autoportrait (à l'étranger)*, ces voyageurs peuvent être désignés comme des « voyageurs professionnels », puisque « c'est leur profession qui les amène [d'abord] à beaucoup voyager » (2006: 350). Faute de temps et éventuellement aussi d'intérêt – étant d'emblée motivés par autre chose – ces écrivains en voyage ne cherchent pas nécessairement à faire des visites guidées ; « (...) leur voyage n'est pas semblable à celui du représentant de commerce, de l'homme d'affaires ou celui du touriste. Le 'voyageur professionnel' possède des motivations différentes » (*ibidem*). Autrement dit, et pour rendre les différences plus claires entre touriste, simple voyageur et écrivain, rappelons ce qu'en pense Adrien Pasquali : « Opposant le touriste, spectateur du monde, au voyageur, découvreur et révélateur du réel, l'écriture du voyageur assume une fonction de révélation ; sa mission sacrée est de rapatrier l'exotisme et l'inconnu absolus dans le quotidien du non-voyageur » (1995: 24).

Pour ce qui est finalement de *La Salle de bain*, le lecteur ne découvre la profession du protagoniste que vers la fin, quand le narrateur se révèle être historien (ce qui justifie quelque part les allusions faites à une invitation de l'ambassade d'Autriche au long de la narration), alors qu'il préfère se faire passer pour sociologue (SB: 101). Quoi qu'il en soit, en ce qui concerne le voyage effectué à Venise, le seul décrit dans ce récit, nul doute: il s'agit d'un voyage choisi par ce personnage, qui a une occupation professionnelle semblable aux autres personnages<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> « La mobilité des personnages s'exerce souvent dans un cadre socialement défini qui en rend la motivation triviale, qu'ils soient en déplacement professionnel, pour des conférences ou des rendez-vous à l'étranger comme c'est souvent le cas dans les romans de Jean-Philippe Toussaint. » (Barrère ; Martuccelli 2005: 64).

### 3.2 « Voyages de cloisonnement »

Pendant leur séjour à l'étranger, les personnages des romans retenus passent par différentes villes qu'ils observent et ignorent à la fois. S'en baladent d'une ville à l'autre – sans vraiment s'arrêter pour regarder ce qui les entoure – ils captent uniquement, en passage, les points essentiels dans leur perspective.

Mais la déambulation, à pied, n'est pas un phénomène nouveau dans la littérature, comme l'a remarqué Fátima de Outeirinho, lors d'une journée d'études au sujet de Patrick Modiano<sup>38</sup>, quand elle affirme qu'on pourrait éventuellement même parler d'une tradition de la flânerie, remontant par exemple à *Les rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau. Bertrand Westphal le constate au même titre, en soulignant que « Les textes littéraires regorgent de personnages qui déambulent dans les artères de Paris, de Milan ou d'ailleurs » (2007: 152).

Cependant, il ne s'agira pas de cette jubilation de la flânerie, sentie jadis dans les récits de promenade. Olivier Bessard-Banquy, en analysant l'univers romanesque d'Éric Chevillard remarque à cet égard que « La littérature n'est plus [ici] un miroir promené sur le monde mais une mise sur le gril de tout, un exercice illimité de mise en question de l'univers » (2014: 45)<sup>39</sup>.

Mais la perception et la suivante description ultérieure du paysage vont bien évidemment dépendre de chaque auteur et de l'idée qu'il veut passer de l'étranger. Dans cette perspective, il importe de revenir sur le texte de la « géographie littéraire » de Michel Collot : « Le monde est toujours vu, lu, vécu, écrit du point de vue d'un sujet, qui n'existe qu'en rapport avec lui : *géo* suppose *ego* et réciproquement. La géographie littéraire est toujours pour une part une « égogéographie » (2014: 98). De surcroît, Kevin Lynch remarque que « Le plus souvent notre perception de la ville n'est pas soutenue, mais plutôt partielle, fragmentaire, mêlée d'autres préoccupations » (1976: 2). Ce qui est sûr dans ce contexte, c'est que l'attention portée à la ville s'est modifiée au long des années. Dans notre analyse il ne sera plus question d'un regard attentif et enthousiaste, mais d'une observation nonchalante, voire, à certaines occasions indifférente. Surtout Toussaint dans *La Salle de bain et Autoportrait (à l'étranger)* n'essaie désormais plus de broser un

---

<sup>38</sup> « Revisitation du déplacement à partir de Patrick Modiano », Journée d'Études « Patrick Modiano ou l'archéologie du contemporain », 7<sup>ème</sup> édition de lasemaine.fr, Faculté de Lettres de l'Université de Porto (mars 2015).

<sup>39</sup> Ce qui semble d'ailleurs aussi valable pour les textes de Toussaint.

portrait de la ville, mais de parvenir à un *autoportrait* grâce au déplacement.

Comme nous allons le voir par la suite, les personnages expriment leur indifférence face aux villes étrangères, non seulement par des mots sans enthousiasme ou leur omission, mais surtout à travers leur « cloisonnement » et leur immobilité, car ils cherchent presque toujours un espace clos, où ils peuvent confortablement séjourner : « (...) déjà apparaît la tentation de l'espace clos, de la séparation d'avec le dehors, chambre anonyme, si apaisante, qui deviendra le lieu privilégié des héros de Toussaint ; un lieu où rien ne vient troubler la quiétude de la pensée, où l'on échappe au malheur de ne pas connaître les 'qualités' des choses et des hommes (...) » (Bertho 1994: 17).

Bien qu'à une autre époque et dans un autre contexte, Xavier de Maistre reconnaissait déjà en son temps (1794) qu'il vaut mieux voyager dans sa propre chambre et de « (...) savoir faire voyager son âme toute seule » (38), car « C'est là que les plaisirs fantastiques, fruits de l'imagination et de l'espérance, viennent nous agiter » (33). Ce sont, en effet, les endroits fermés qui sont favorisés, ne permettant au lecteur de connaître davantage sur la ville étrangère en cause. Il n'y a donc pas d'interaction avec la ville en cause, mais un renfermement volontaire.

Dans un article très parlant pour notre sujet d'analyse, Jean-Philippe Toussaint fait la distinction entre deux types de villes dans la littérature : d'un côté il nous présente les « villes conscientes » (Toussaint 2013), c'est-à-dire, celles qui « (...) pass[ent] du statut de décor neutre où se déroule l'action à celui de thème délibéré, volontairement traité, et que la ville devient un vrai protagoniste du récit, quasiment un personnage à part entière » (*ibidem*) ; d'un autre côté il pointe l'existence des « villes inconscientes » (*ibidem*) : « Une ville sous-jacente, une ville qui s'impose à soi sans réfléchir, une ville qui ne constitue pas un thème majeur du roman, pas même un décor délibéré : une ville immatérielle et invisible » (*ibidem*). Comme nous le verrons plus loin, ce dernier modèle est de toute évidence présent dans *La Salle de bain* et dans *Autoportrait (à l'étranger)*. Mais avant de parler de la représentation des villes et pays étrangers, il est important d'évoquer le pays d'origine des protagonistes toussaintiens, pour d'abord comprendre le rapport entre eux.

*La Salle de bain* débute et s'achève dans la capitale française, sur laquelle nous n'apprenons (presque) rien dans tout le roman, et c'est non sans humour que l'auteur intitule « Paris » le premier et le dernier chapitre. Toussaint aura ainsi voulu montrer qu'il

est difficile, en littérature, d'encore trouver des descriptions pour « une ville comme Paris sur laquelle tout aurait été dit et écrit (...) » (Westphal 2007: 251). Le seul passage où le narrateur décrit véritablement les rues et la vie parisiennes, c'est au moment où il se dirige vers la fenêtre et s'aperçoit qu'il pleuvait : « La rue était mouillée, les trottoirs étaient sombres (...) j'eus soudain l'impression que tous ces gens se trouvaient dans un aquarium. Peut-être avaient-ils peur ? L'aquarium lentement se remplissait » (SB: 30, 31). Par ce regard tourné de l'intérieur vers l'extérieur, Toussaint commence à introduire le sujet de l'immobilité, qui va jouer un rôle fondamental dans tout le roman, non seulement pendant le déplacement, mais aussi avant.

S'immobilisant devant la fenêtre de sa chambre, le protagoniste croit pouvoir échapper à tous les mouvements hâtifs observés dans la rue. À l'abri du monde extérieur et en regardant la pluie tomber sur la vitre, il est cependant forcé de reconnaître que chez lui aussi dans sa chambre fermée, le temps passe de plus en plus vite. Aussi Bertrand Westphal souligne-t-il que « Le jeu de mots, qui met en regard le flux du temps et l'écoulement de la pluie, attire l'attention sur l'abondante pluviosité qui règne dans l'œuvre de l'auteur (...) Le temps qui s'écoule est forcément un mauvais temps » (1994: 120, 121).

C'est moi qui, devant ma fenêtre, par une confusion que justifiait la crainte que m'avaient inspirée les divers mouvements qui se déroulaient devant mes yeux, pluie, déplacements des hommes et des voitures, avais eu soudain peur du mauvais temps, alors que c'était l'écoulement même du temps, une fois de plus, qui m'avait horrifié. (SB: 31)

Plus loin, le narrateur examine les gouttes de pluie de plus près et en déduit que – après un moment d'accélération et de mouvement – elles formeront une flaque d'eau qui les mènera finalement toutes à l'immobilité. Par conséquent, sur un ton très ironique, le protagoniste imagine sa propre vie s'écouler devant ses yeux, comme dans une adaptation cinématographique : « Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobile. Olé » (SB: 36).

Le narrateur ne voit donc pas la nécessité d'éprouver *sa*<sup>40</sup> ville à tous crins, se

---

<sup>40</sup> Comme l'a remarqué José Domingues de Almeida, le narrateur de *La Salle de bain* doit constater à son retour en France qu'il n'est pas tout à fait dans *sa* ville, étant là même considéré comme un « étranger », ce

limitant à observer des choses anodines par la fenêtre de son immeuble. C'est parce que, pour l'auteur, Paris est un choix inconscient pour ses livres, comme il l'affirme dans l'article déjà cité ci-dessus : « Paris, c'est pour moi la ville inconsciente par excellence, celle qui s'impose à soi sans réfléchir, celle où habitent les personnages de fiction » (Toussaint 2013). Il s'agit donc d'une description passive de la ville, qui n'a aucune importance pour le déroulement de l'histoire, car « (dehors, c'était toujours aussi parisien) » (SB: 35).

Arrivé à ce point, on pourrait se demander, comment il serait alors dans un environnement étranger, si le protagoniste craint et évite déjà la vie extérieure de sa propre ville. La réponse est sans équivoque : une fois arrivé à Venise, ce n'est pas le décor unique de cette métropole mondiale, ni ses attractions touristiques qui attirent l'attention de notre voyageur, mais plutôt les espaces fermés et intérieurs. Dans « La Modernité et l'imaginaire de la mobilité : 'inflexion contemporaine' », Anne Barrère et Danilo Martuccelli observent pourtant à juste titre que l'univers romanesque contemporain se caractérise « par une certaine inattention à des destinations, qui paraissent à bien des égards interchangeables, et souvent peu importantes en elles-mêmes dans l'économie générale des intrigues » (2005: 63).

Dans *La Salle de bain* – après l'expérience passive et peu explicitée du départ déjà décrite – le séjour à l'étranger se déroule surtout dans l'intérieur d'un hôtel vénitien<sup>41</sup>, plus précisément, comme le titre le suggère, dans la salle de bain. La ville de Venise n'est donc pas non plus une question centrale du roman. Quoi qu'il y en ait de petites escapades à Venise (qui nous intéresseront davantage pour l'analyse de l'impression retenue de l'étranger), le protagoniste préfère, à n'en point douter, le confort et l'immobilité des lieux clos et délimités. À cet égard, Toussaint lui-même explique qu'« Il y a toujours un narrateur immobile à la fenêtre dans les hôtels de mes livres, presque caché, silencieux, dans l'ombre, la lumière éteinte, ou seulement une petite lampe de chevet allumée derrière

---

qui laisse supposer l'identité belge de ce narrateur: « De retour à Paris, le narrateur se fait très formellement rappeler à l'ordre et à l'extranéité identitaire par rapport à la République. C'était avant Schengen et l'ouverture des frontières internes de l'Union Européenne, mais l'avertissement de la jeune femme de la police est à prendre comme un rappel identitaire auquel les lettres belges de langue française continuent à se heurter dans leur rapport au centre et à l'Hexagone : « Circulez, dit-elle, et n'oubliez pas que vous êtes à l'étranger, ici » (SB, p.120). » » (Almeida 2013: 32).

<sup>41</sup> Dans un bref article, Toussaint évoque l'omniprésence des hôtels dans presque tous ses livres, en décrivant cet hôtel de Venise comme « (...) un hôtel purement mental, une vue de l'esprit, je m'intéressais qu'à la chambre, l'intérieur de la chambre où s'enferme le narrateur. » (Toussaint 2006).

lui sur la table de nuit ou au-dessus de la tablette du lavabo, un narrateur pensif, ou inquiet, regardant à l'extérieur (...) » (Toussaint 2006). José Domingues de Almeida souligne également qu'il s'agit là d'« un héros impassible » qui souhaite « se retrancher dans l'espace clos et aseptisé [de sa salle de bain] » (2008: 113)<sup>42</sup>. Nous nous rendons donc compte d'une réduction au niveau de l'espace, puisque l'action se déroule surtout dans des endroits étroits et intimes comme la salle de bain, la chambre de l'hôtel et de l'hôpital, où le protagoniste s'isole du monde ; « Autrement dit, peu d'espaces sont évoqués, et ceux-là sont, eux-mêmes, petits » (Schoots 1997: 44). Comme l'affirme d'ailleurs Dominique Fisher, « (...) les voyages loin d'être le signe d'une surabondance spatiale deviennent celui d'une réduction spatiale » (1996: 618). Attarderons-nous donc d'abord à cette expérience intérieure, qui nous informe également sur l'existence d'un ailleurs, car le roman aborde d'une façon ou d'une autre l'imaginaire de la destination.

Aussitôt arrivé à Venise, le narrateur nous emmène de la salle de bain au bar de l'hôtel, pour nous reconduire aussi vite de la salle de bain à sa chambre. Voyant par la fenêtre le mauvais temps à Venise, notre fainéant décide de se reposer sur le lit de sa chambre, où il se dit sentir bien et où il fait remarquer que « L'après-midi n'en finissait pas, comme toujours à l'étranger, où les heures, le premier jour, paraissent appesanties, semblent plus longues, plus lentes, interminables » (SB: 55). Ainsi il passe des journées entières, très calmes dans l'hôtel, où il fait la découverte de tout l'immeuble.

Bien que le protagoniste de *La Salle de bain* s'éloigne de ses cercles les plus proches pour se rendre dans un pays étranger, la routine de sa vie ne semble pas avoir été interrompue. Il s'agit plutôt d'un « prolongement de l'existence quotidienne », soit, dans les termes d'Anne Barrère et Danilo Martuccelli, « La mobilité est de toute façon une promesse tronquée puisqu'on fait ailleurs largement la même chose que d'habitude (...) » (2005: 68). D'après Marc Augé, lequel se réfère plus généralement à la situation du voyageur contemporain, « Il est bien certain que c'est aujourd'hui dans les espaces les plus dépersonnalisés (un aéroport, un supermarché, une autoroute, un grand hôtel d'une chaîne internationale) que le voyageur venu de loin dans un pays qu'il ne connaît pas peut se sentir le moins dépaycé. Il n'y est pas chez lui, mais il n'y est pas non plus chez les

---

<sup>42</sup> Dominique Fisher note également : « Les romans de Jean-Philippe Toussaint se présentent d'abord comme des textes écrits autour d'un rien obsédant et sont marqués du motif de l'immobilité. Immobilité d'un quotidien tantôt figé dans l'aire close d'une salle de bain, dans celle des toilettes d'une station-service ou d'un appartement vide occupé par un transatlantique, tantôt pris dans le transit prolongé d'une chambre d'hôtel ou d'une chambre d'hôpital. » (1996: 618).



autres » (1994b: 164, 165). C'est en effet le quotidien – ce « rien du tout » qui, à vrai dire est « l'essentiel de notre existence » (Bertrand 2005: 31) – qui est abordé dans les textes de Toussaint, et très visiblement dans *La Salle de bain*<sup>43</sup>.

Ainsi, le narrateur s'attarde souvent dans la salle de bain, le bar de l'hôtel ou s'amuse à jouer aux fléchettes dans sa chambre sombre, en attendant les coups de téléphone de sa compagne. « Immobile contre le mur » (SB: 60) et « avec une détermination absolue » (*ibidem*), le protagoniste se contente, toujours seul, de ces activités indoor. Le narrateur semble donc avoir trouvé dans le divertissement une autre façon de contourner et de se distraire de la fugacité du temps. Par conséquent, le déplacement ne signifie pas aventure pour l'auteur, mais plutôt ennui et détente. Ainsi, après avoir « rôdé » (SB: 62) dans sa chambre, tout endormi – on pourrait croire en pleine crise de somnambulisme –, il glisse dans l'obscurité de l'hôtel, en imaginant les meubles, immobiles, prendre vie : « Je me réveillai en pleine nuit. Seul (...) l'hôtel était sombre. Je descendis les escaliers en regardant autour de moi. Les meubles présentaient des formes humaines, plusieurs chaises me fixaient. Des ombres noires et grises, ocellés, ça et là, m'effrayaient » (*ibidem*). Mais en attendant de façon obsédée les coups de fil de sa compagne Edmondsson, les journées à l'étranger deviennent, à un moment donné, très immobiles et improductives :

Je ne faisais rien. J'attendais constamment les coups de téléphone d'Edmondsson. Je ne quittais plus l'hôtel de peur d'en manquer un. Je ne faisais plus de sieste, ne m'attardais plus dans la salle de bain. Souvent, je m'asseyais sur une chaise dans l'entrée, et j'attendais en face du réceptionniste (j'avais besoin de me sentir proche d'Edmondsson). (SB: 67)

Quel est donc le but de ce déplacement, si l'endroit n'a apparemment aucune importance, et si le protagoniste préfère se tourner vers le mur de sa chambre ? Le narrateur lui-même ne semble pas non plus savoir répondre à cette question trop exigeante, ce qui devient clair lors d'un coup de fil avec Edmondsson, où il se montre quelque peu débordé : « Mais elle ne comprenait pas pourquoi je ne rentrais pas à Paris. Lorsqu'elle me posait la question, je me contentais de répéter à voix haute : Pourquoi je ne rentre pas à Paris ? Mais oui, disait-elle, pourquoi ? Y avait-il une raison ? Une seule raison que j'eusse pu avancer ? Non » (SB: 67, 68).

---

<sup>43</sup> D'ailleurs, ce n'est pas sans raison que Jean Bessière rappelle que le roman toussaintien est souvent considéré comme « le roman des petits riens » (2010: 295).

Encore que le narrateur n'arrive pas à donner les raisons concrètes pour son absence, il se manifeste chez lui incontestablement une envie de voyager ; de vouloir être loin et seul pour un temps indéfini : « Edmondsson voulait rentrer à Paris. Je me montrais plutôt réticent, ne voulais pas bouger » (SB: 87). Cette nostalgie des pays lointains semble être une constante chez les écrivains de Minuit, comme le constate Fieke Schoots :

Les fictions minimalistes racontent comment leurs héros perdent le contact avec leur terre. Ils deviennent des nomades modernes, au sens propre à cause de leurs multiples déplacements et au sens figuré par la perte de toute attache aux systèmes en vigueur. Cette notion de 'nomadisme' peut être trompeuse – si, d'une part, il ne suffit pas d'être en route pour être nomade, on peut l'être, d'autre part, tout en restant au même endroit. (Schoots 1997: 180)

On pourrait imaginer que le narrateur toussaintien profite de son long séjour pour réfléchir sur l'évanescence du temps, y compris le protagoniste de *La Salle de bain*, qui essaie, dans la mesure du possible, de faire ralentir le temps. Dans un café par exemple, en regardant une boule de glace fondre devant ses yeux, le narrateur doit reconnaître que l'immobilité tant désirée n'est que passagère et que l'écoulement du temps n'est finalement qu'inévitable : « Je regardais le mouvement, immobile, les yeux fixés sur la soucoupe. Je ne bougeais pas. Les mains figées sur la table, j'essayais de toutes mes forces de garder l'immobilité, de la retenir, mais je sentais bien que, sur mon corps aussi, le mouvement s'écoulait » (SB: 80). Toujours à la recherche de ce « sentiment de calme, de bien-être » (SB: 70), le dépaysement semble une excellente occasion de prendre ses distances de la vie trépidante à Paris, puisqu'en Italie, toujours ailleurs et seul avec ses pensées, il favorise l'espace cloisonné de la salle de bain.

C'est au moment où l'on se dirige vers lui dans une langue autre que la sienne, que le protagoniste commence à se sentir effectivement arrivé à l'étranger, comme le montre l'équivoque lors de la réservation d'une chambre :

(...) j'entrai et, m'étant assuré qu'elle [la réceptionniste] parlait français, lui demandai de me réserver une chambre d'hôtel. Single ou matrimoniale ? me demanda-t-elle. Je la regardai avec suspicion. Non, elle ne parlait pas français. C'est pour moi, criai-je en faisant de grands gestes pour me désigner de la tête aux pieds. (SB: 50)

Le protagoniste s'aperçoit donc de l'ambiance étrangère, notamment par la difficulté de se faire comprendre. De ce point de vue, le problème de communication semble être une contrainte pour le personnage, qui a du mal à s'exprimer dans la langue étrangère, ce qui

atteste aussi la visite chez le pharmacien italien, où il est même obligé de recourir au langage gestuel : « Le pharmacien ne comprenait pas très bien où je voulais en venir. Je dus déposer mes paquets sur le comptoir pour lui mimer la brosse à dents, les rasoirs, le savon à barbe » (SB: 52). À cet égard, le dialogue, qui est d'ailleurs très réduit dans tout le récit, ne va pas être déterminant pour la découverte de l'étranger, car, à part quelques mots élémentaires et occasionnels<sup>44</sup>, le narrateur ne cherche pas le contact avec les habitants locaux.

Un jour, il s'aperçoit néanmoins qu'il a besoin de chemises et de laver ses autres vêtements et décide de quitter l'hôtel. Il est intéressant de constater que le narrateur lui-même dit ne pas vouloir s'éloigner de son lieu de résidence : « Lorsque je sortais de l'hôtel, je m'éloignais rarement. Je restais dans les rues avoisinantes » (SB: 59).

Or, plus loin dans le texte, la visite d'Edmondsson à Venise marque un tournant dans la perception de l'étranger, car c'est à partir de ce moment que le protagoniste commence à sortir un peu plus de ses quatre murs. Après avoir emmené sa compagne dans un restaurant, il s'attarde par exemple expressément, se baladant lentement dans les ruelles, ou il s'arrête même au-dessus des ponts (SB: 71). L'intérêt de visiter la ville le lendemain est par contre une initiative d'Edmondsson, qui « (...) pour profiter du temps ensoleillé, voulait aller flâner dans les rues, se promener, visiter les musées » (SB: 76). Quoique de mauvaise grâce, le narrateur fait preuve de bonne volonté et accepte de visiter l'église Saint-Marc avec sa compagne, où, sans élan, il s'assoit sur un banc et décide finalement l'attendre dehors. Alors qu'Edmondsson voulait continuer son tourisme, le protagoniste – ébloui par la lumière du soleil (SB: 78) – ne pense pas deux fois à rentrer à l'hôtel. Nous pouvons ainsi conclure que l'effort investi de ce personnage n'est qu'apparent et qu'il se réfugie, vaille que vaille, dans les endroits clos, sans avoir accordé aucun intérêt, ni valeur à l'environnement étranger. Nicolas Xanthos offre à ce propos une observation très importante, en précisant que « (...) de manière générale, les romans de Toussaint se situent tous, sur le plan diégétique, à l'intérieur de cette poétique de l'insignifiant qui est presque leur pente naturelle » (2009: 73).

Ainsi, donc, le protagoniste de *La Salle de bain* ne cherche pas volontairement des lieux de sociabilité, comme des cafés ou des bars, mais préfère prendre le temps pour se

---

<sup>44</sup> Le narrateur échange par exemple des paroles avec le barman de l'hôtel, mais, même s'il souligne à un moment donné que « L'absence d'une langue commune ne [les] décourageait pas (...) » (SB: 61), le dialogue se réduit à quelques noms de cyclistes.

reposer dans sa chambre, où il s’amuse à jouer aux fléchettes, ne voyant pas la nécessité d’établir des contacts humains, ni d’élargir la connaissance de l’environnement. À mesure qu’avance le récit, l’isolement devient pourtant de plus en plus obsédant : « Mais j’avais envie de remonter dans ma chambre, de m’isoler. Je ne voulais plus sentir de regard posé sur moi. Je ne voulais plus être vu » (SB: 87, 88). Les jours entièrement consacrés au jeu de fléchettes se transforment en un véritable cauchemar, où « surgissent des images obsédantes de cibles » (SB: 85). Coupé du monde et exclu de la société, le narrateur désire la sensation claustrophobe et semble même en train de développer une sorte d’agoraphobie ; une « phobie des espaces libres et des lieux publics » (*Le Petit Robert* 1996), qui sont dès lors détournés aussi souvent que possible. Ne se laisse-t-il ainsi expliquer, en partie, le comportement inadéquat du protagoniste, quand il envoie une fléchette directement au front de sa compagne, et aussi quand il pense assez souvent à l’évanescence du temps et de la vie ?

Par le biais de la littérature, il semble effectivement plus intéressant pour Toussaint, de faire passer une expérience individuelle et unique d’un lieu, plutôt qu’une simple description objective d’un paysage. Puisque, « [l]e paysage, ce n’est pas le pays réel, c’est le pays perçu du point de vue d’un sujet. Il n’appartient pas à la réalité objective, mais à une perception toujours irréductiblement subjective » (Collot 1997: 193). Tel que Dominique Viart le souligne, « Peinture et écriture donnent à voir ou à lire non le réel tel qu’en lui-même mais une interprétation du réel : la façon dont le peintre ou l’écrivain se le figurent » (2005: 280). Si l’on suit ce raisonnement d’une perception subjective du paysage et si l’on regarde incidemment la peinture moderne qui, rappelons-le, a été précédée par la littérature minimaliste (dont il est question ici), nous nous rendons compte d’une décomposition du paysage tout à fait comparable. Comme l’a d’ailleurs suggéré Collot,

On a pu parler, à propos de certains artistes, de “ paysagisme abstrait ”, et il est particulièrement intéressant d’observer les mutations du paysage pictural entre 1905 et 1915. Des peintres comme Kandinsky ou Mondrian, partis de la figuration, ont peu à peu réduit le paysage à quelques lignes essentielles librement réinterprétées et réagencées. (1997: 195, 196)

Fasciné par cette simplicité et abstraction, le narrateur de *La Salle de bain* fait justement allusion aux œuvres artistiques de Mondrian qui, à son avis, semblent être la description la plus parfaite et précise d’un paysage. Ceci dit, il nous semble dorénavant

plus facile de comprendre – comme lecteurs – le choix d’une description simpliste et réduite de l’étranger. Ce qui fascine finalement le narrateur le plus dans Mondrian, ce n’est pas seulement la sobriété et le style épuré, mais surtout l’immobilité transposée par sa peinture:

Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c’est son immobilité. Aucun peintre n’a voisiné d’aussi près l’immobilité. L’immobilité n’est pas l’absence de mouvement, mais l’absence de toute perspective de mouvement, elle est morte. La peinture, en général, n’est jamais immobile. Comme aux échecs, son immobilité est dynamique. Chaque pièce, puissance immobile, est un mouvement en puissance. Chez Mondrian, l’immobilité est mobile. Peut-être est-ce pour cela qu’Edmondsson trouve que Mondrian est chiant. Moi, il me rassure. (SB: 84)

Fieke Schoots précise, à cet égard, que « Seul l’art – la peinture ou la langue littéraire – peut rendre compte de l’être même de la réalité, c’est-à-dire de son équilibre en mouvement. Ainsi, le paradoxe du mouvement dans l’immobilité ou celui de l’immobilité dans le mouvement est le mieux exprimé par les tableaux de Mondrian » (1997: 89).

En pensant aux formes géométriques des peintures cubistes de Mondrian (souvent exposées en formes carrées) – enfermé dans sa chambre – le protagoniste semble y voir la possibilité de s’immobiliser, voire même de pouvoir disparaître pour un instant. Le confort et la quiétude sont en effet constamment recherchés par ce personnage qui veut vivre dans cette immobilité. Parfaitement conscient de l’évanescence du temps, ce n’est pas par contre l’absence totale de mouvement qui est cherché par le narrateur, mais cette « immobilité [est] dynamique » (SB: 84)<sup>45</sup>. Pour lui, il s’agit d’abord de trouver une autre façon de vivre et de ralentir le temps ; de savoir fuir la linéarité du quotidien, ce qui explique un peu sa spontanéité lors du départ hâtif vers Venise, par exemple, ou alors, nous le verrons plus tard, l’abrupte décision de retourner à Paris. Même si le voyage semble à nos yeux d’une extrême inefficacité et que, en effet, le narrateur n’a pas beaucoup à rapporter de son escale italienne, il semble que, en ayant décrit une expérience personnelle, ce voyageur ait pleinement profité de son séjour. Pour lui, le but d’un déplacement consiste, notamment, à savoir continuer la vie quotidienne dans un environnement différent de son habitat naturel. Le Paris et le Venise de *La Salle de bain*

---

<sup>45</sup> Dominique Fisher précise : « Dans la période du géométrisme, les toiles de Mondrian créent une tension entre statique et dynamisme, elles aboutissent à un dépouillement extrême et à l’occupation de l’espace par un assemblage de lignes. » (1996: 627).

semblent donc n'être que de simples décors et non pas des espaces qui participent activement à l'action.

L'inattention portée au pays d'origine est reprise dans *Autoportrait (à l'étranger)*, où le narrateur mentionne lors d'un voyage d'études à Hanoi – en parenthèses bien évidemment, car ce serait de plus donner trop d'importance – qu'il appartient aux quatre conférenciers venus de Paris (AP: 87), sans donner au lecteur d'autres informations sur ses appartenances. On se rend assez vite compte, qu'il en sera de même pour les pays étrangers par lesquels il passe. Mais avant d'analyser plus en détail la représentation de l'étranger, il faut dire d'entrée de jeu que le voyageur d'*Autoportrait (à l'étranger)* ne s'enferme pas dans les espaces intérieurs et clos, ni n'est immobile que les autres personnages de cette analyse.

Ce récit, qui à vrai dire est une compilation d'impressions de voyages, compte néanmoins parmi ce sous-chapitre de « voyages de cloisonnement », puisque les différents déplacements y sont vécus de façon distante, passive et close comme si le protagoniste voyageait enfermé dans une capsule. Ce qui sera surtout mis en relief dans ce récit, c'est donc l'attention portée à l'étranger, où plutôt son inattention. Ainsi, la description de Prague se réduit par exemple au strict minimum, puisque le narrateur refuse littéralement d'en parler : « Prague, n'en parlons pas » (AP: 25). Cette posture de désintérêt total face à la ville étrangère et ses potentialités (culturelles, sociales ou gastronomiques) traverse tout le récit et atteint son comble au moment où le protagoniste préfère accompagner ses amis à faire des achats de Noël et assister à un spectacle de strip-tease, plutôt que de consacrer la journée à une visite culturelle de la ville, c'est-à-dire « (...) aux arts traditionnels du Japon ou à la visite du temple Shin Yakushiji ou du sanctuaire Kasuga Taisha (...) » (AP: 71). Comme nous pouvons lire dans la citation précédente, le narrateur est tout à fait informé sur les possibilités culturelles offertes par cette ville ; néanmoins, il suffit que l'on annonce de la pluie (*ibidem*), pour que les bons projets tombent à l'eau. On ne peut donc pas parler d'une indifférence totale, mais plutôt d'une attitude de désintérêt.

Comme il a déjà été dit à propos de *La Salle de bain*, la vie quotidienne n'est non plus interrompue par les voyages effectués dans *Autoportrait (à l'étranger)*. Loin s'en faut, car le protagoniste profite par exemple de son séjour berlinois pour entrer dans une

charcuterie, ce qui sera d'ailleurs la seule impression retenue de la capitale allemande. Le narrateur commence par décrire les allemands d'une façon très stéréotypée, voire même offensive, disant d'emblée, sans en avoir aucune preuve concrète, que « Les Berlinoises ont la réputation d'être secs, impatientes, peu aimables » (AP: 21). Pour soutenir cette affirmation, avec laquelle il semble tout à fait d'accord, le protagoniste prend son temps pour décrire tous les moindres détails de cet épisode ridicule que s'est produit dans une boucherie de la dite ville. Ainsi, en exigeant une tranche de terrine qui correspond entièrement à son souhait, il joue avec la patience de la jeune vendeuse, pour après prétendre que les allemands, en général, sont déjà connus d'être impatientes :

Elle a posé le couteau sur la terrine en m'interrogeant du regard. Comme ça ? a-t-elle dit. Plus grosse, j'ai dit. Elle a déplacé le couteau vers la droite. Comme ça ? a-t-elle dit. Un tout petit peu moins grosse, j'ai dit. Elle a relevé les yeux, m'a regardé, mais elle n'a plus résisté, elle était sous ma coupe maintenant. Elle a de nouveau déplacé le couteau vers la droite. Non, non, pas si grosse j'ai dit. (...) Dommage, vous y étiez, j'ai dit. Reprenez au début, j'ai dit. (AP: 23)

Mais ne sont les allemands plutôt trop patients pour ce type de client exigeant ? C'est la question que le lecteur pourrait se poser après avoir lu cet extrait, car la charcutière continue à couper des tranches, toujours en souriant, jusqu'à ce que le client difficile soit totalement satisfait.

Elle m'a emballé ma tranche avec beaucoup de prévenance, m'a rendu la monnaie avec infiniment de respect, elle ne savait plus quoi faire pour moi, quoi me proposer, quelle faveur m'accorder, un sac en plastique, un petit apéritif, voulais-je qu'elle m'appelât un taxi. Je suis parti sans dire au revoir (je n'aime pas les gens désagréables). (AP: 24)

En outre, par son regard distancié et superficiel sur autrui<sup>46</sup>, ce personnage tend à renverser toute la situation, en discriminant, par exemple, la jeune vendeuse non pas nécessairement pour avoir la nationalité allemande, mais pour être aussi corpulente : « La jeune femme, car c'était une jeune femme, une méchante et corpulente jeune femme, m'a regardé avec suspicion » (AP: 22). Au lieu de remercier la dame pour l'effort considérable, le narrateur maintient son attitude arrogante jusqu'à la fin, sans même avoir la décence de prendre congé. Toussaint semble ainsi avoir montré comment il est simple

---

<sup>46</sup> Au dire de Fieke Schoots, les personnages de Toussaint « n'ont pas plus de profondeur que les objets. Le regard ricoche autant sur la surface des choses que sur les apparences des hommes. (...) l'univers est synthétique, impénétrable, superficiel au sens littéral. » (1997: 145).

de créer des stéréotypes sur un certain pays, puisqu'il suffit apparemment qu'on se rende dans une boucherie à l'étranger et qu'on demande l'impossible, pour après obtenir une perspective partielle et biaisée de ce pays<sup>47</sup>.

À d'autres moments et à titre d'exemple, remarquant qu'en attendant quelques amis pour déjeuner, le séjour en Corse, « avait commencé de façon tout à fait anodine » (AP: 31) et aussi le reste de la journée ne sera pas consacré à la découverte de l'île, mais à une compétition de pétanque dans le village voisin de Tollare, où les joueurs de boules attendaient déjà impatients le signal de départ, « comme un équipage de vol spatial à moins d'une heure du décollage » (AP: 37). Le concours se déroule avec beaucoup d'enthousiasme, - comment pourrait-il en être autrement -, se termine par la victoire du protagoniste, qui se contente du prix d'un jambon corse, qualifiant même ce jour de « (Le plus beau jour de [s]a vie) » (AP: 31), comme il le mentionne dans le titre de ce chapitre. Le séjour corse prend fin avec « un petit tour d'honneur sur la place du village (...) » (AP: 45) et le lecteur n'apprend donc rien sur l'environnement ou la culture corse.

Un autre épisode réjouissant se produit à Tokyo, où le narrateur se plaint tout d'abord de son mal au dos (la *scruchjèta* en corse, comme il le souligne à plusieurs reprises), qui l'empêchent de profiter de ses trois premières semaines au Japon. Quoiqu'il en soit, après avoir assisté à quelques cours de calligraphie, il décide de prendre des leçons de cuisine dans un restaurant de sushi, « pour apprendre à découper le poisson dans les règles de l'art (...) » (AP: 50). Il quitte donc la ville sans avoir rien vu, mais au moins il sait comment préparer correctement les dorades.

À part quelques commentaires sporadiques sur les gestes culturels, par exemple

---

<sup>47</sup> Nous nous permettons ici d'évoquer brièvement *La Télévision*, un autre roman de Toussaint, où est faite une description similaire, c'est-à-dire stéréotypée et virtuelle de Berlin. Afin de réaliser une étude sur Titien Vecellio, le protagoniste est invité à séjourner dans la capitale allemande pendant tout l'été. En réalité, son séjour à Berlin s'avère superficiel et sera marqué par un petit tour en avion, des promenades dans les parcs et des jours de détente au bord du lac ou à la piscine. Outre ces activités extérieures, et de la difficile tâche d'arroser les plantes de ses voisins absents, le narrateur décrit un épisode du quotidien tout à fait comparable à ceux de la charcuterie que nous venons de voir plus haut : cette fois-ci, nous sommes emmenés dans une librairie-papeterie où le protagoniste se rend compte des particularités de la langue allemande, qui lui semble trop « délicate » (Toussaint 2002a: 48) : « Je voudrais des essuie-mains aussi, dis-je avec mon meilleur accent allemand. Pardon ? dit la dame à la caisse (...) Vous n'avez pas d'essuie-mains, peut-être ? dis-je, avec ce soupçon d'ironie qui me caractérise parfois. Non, dit-elle. Et, ça, c'est quoi ? dis-je (...) Ça, c'est des mouchoirs en papier, dit-elle. Bon, eh bien, je vais prendre ça, à la place, dis-je, des mouchoirs en papier. » (*ibidem*).



au sujet du Japon<sup>48</sup>, Toussaint ne se limite toutefois pas à décrire des stéréotypes déjà connus de tous, mais opte pour raconter des petites anecdotes d'un écrivain-conférencier qui s'amuse, ou pas, à voyager autour du monde et, comme nous l'avons vu, ce sont des situations banales qui sont mises en avant par l'auteur. À ce propos, Vincent Debaene fait remarquer que « Le récit de voyage reste le récit d'un voyage, mais par « voyage », on entend moins l'itinéraire et les contrées parcourues qu'une expérience singulière et privée par laquelle un sujet fait l'épreuve de l'étrangeté » (2010: 212). De cette façon, le chapitre, indiqué en grand comme « Nara, capitale historique du Japon », est vécu « un peu à l'écart, les mains dans les poches, la tête baissée, [le] bonnet noir sur les oreilles » (AP: 66) et aussi la ville de Kyoto est juste parcouru en taxi.

Plus loin, assis immobile à l'arrière d'une motocyclette, le narrateur est toutefois invité à faire le tour par un village historique dans la périphérie d'Hanoi, mais pendant lequel il se contente de pouvoir tenir la jeune conductrice par la taille (AP: 81), et de jeter « un rapide regard circulaire » (*ibidem*) sur les différentes rues qu'il traverse. Pris par la peur de tomber, parce qu'il roule aussi vite et de façon incontrôlée, notre voyageur commence même à regretter son déplacement au Vietnam « (quelle erreur, quelle erreur d'avoir accepté cette invitation au Vietnam) » (AP: 83). À Hanoi – comme il est bien connu de la capitale vietnamienne – c'est surtout la circulation et la vitesse qui sont placées au centre du récit :

Ce sont, en permanence, dans les rues, des milliers de klaxons de toutes sortes, aigus, bruyants, secs et répétés, insistants, certains tout proches, brefs et stridents, jetés en salves courtes et impatientes, d'autres lointains, perdus, assourdis par la distance, essentiellement de vélomoteurs et de motos, mais aussi de voitures et de taxis, de bâchés et de triporteurs, d'autobus et de camions, et parfois même, perdu au milieu d'un carrefour, à peine audible dans le tumulte ambiant, le murmure fluët et isolé du grelot d'un cycliste. (AP: 84)

Le présentatif au début de phrase et l'énumération presque exhaustive qui s'enchaîne semblent en quelque sorte dicter et critiquer cette ambiance de circulation, caractérisée par la pollution sonore, lumineuse et environnementale.

De plus en plus souvent le protagoniste s'aventure quand même dans cette confusion routière, en acceptant de se laisser emporter par le courant de la circulation, y

---

<sup>48</sup> « (en japonais, on évite généralement de contredire trop frontalement son interlocuteur, et on ne dit jamais, par exemple, «non, ce n'est pas une bonite», mais plutôt – enfin, quand le contexte s'y prête – «oui, c'est un maquereau») ». (AP: 54).

voyant une liaison directe avec sa propre vie qui s'écoule inévitablement. « La circulation, à Hanoi, est comme la vie même, généreuse, inépuisable, dynamique, perpétuellement en mouvement et en constant déséquilibre (...) » (AP: 85). Ce déplacement a donc contribué à ce qu'ensuite le protagoniste sorte un peu plus de son immobilité intérieure et qu'il accepte dorénavant « le mouvement de la vie » (AP: 86) : « je ne faisais aucun effort pour retenir le temps, je consentais à vieillir, j'acceptais l'idée de la mort avec sérénité. Le temps s'écoulait et je n'y pouvais rien, j'étais entraîné dans le flux de la circulation de Hanoi (...) » (*ibidem*).

Le reste du séjour au Vietnam se résume à une conférence qui s'est tenue « dans une grande salle de réunion impersonnelle qui aurait pu être à Berlin-Est il y a dix ans (...) » (AP: 87), où se trouvait aussi apparemment la célèbre Jane Birkin qui, pour clore et animer ce colloque, finit par chanter une de ses chansons.

Le protagoniste de *l'Autoportrait (à l'étranger)* ne se soucie donc pas à découvrir le paysage étranger, mais se montre de surcroît inquiet par l'angoisse de mort (déjà évoquée dans l'épigraphe) qui le harcèle en particulier lors de son voyage en Tunisie, où il est invité à donner une conférence à l'Institut français de Sfax : « Je ne sais plus exactement comment cet étrange pressentiment a pris naissance, mais j'étais certain que j'allais mourir à l'occasion de ce voyage en Tunisie » (AP: 97). Même pas encore arrivé, le narrateur pressent déjà le pire, puisque « (...) l'évocation de ce déplacement à Sfax a eu sur [lui] un effet secret des plus dévastateurs, car [il] fu[t] aussitôt intimement persuadé que c'était là le lieu de [s]a mort (...) » (AP: 98). Comme il s'avéra plus tard, toute cette agitation et panique étaient vaines, ayant même passé une « journée de tourisme historique et littéraire » (AP: 99) dans la ville tunisienne de Carthage, où il s'aperçoit qu'« (...) il n'y a pas grand-chose à voir, si ce n'est une planque au bord d'un bassin qui signale l'emplacement de l'ancien port punique (...) » (*ibidem*).

De surcroît, un autre site touristique, le Colisée d'El Djem est juste « signal[é] au passage » (AP: 109) ; dont le protagoniste ne s'approche même pas, « la route faisant une boucle pour l'éviter » (AP: 110). Plus loin, le narrateur explique quelque peu son choix de ne pas avoir décrit tous ces lieux avec plus de précisions, car en regardant les eaux de la Kamo couler, il se rend compte comme il est finalement impossible de vouloir conserver l'essence (AP: 116).

Le deuxième chapitre d'*Oreille Rouge* décrit le séjour du voyageur occidental en Afrique (tel que nous l'avons déjà présenté), pendant lequel il est souvent fait recours au petit carnet de moleskine noire, dans l'intention d'y annoter tous les moindre détails que le protagoniste observe et qui, selon lui, l'emmèneraient certainement à « son grand poème sur l'Afrique » (OR: 35). Notons que la centralité de ce carnet est essentielle ici pour brosser le portrait parodique du voyageur européen, qui se déplace obligatoirement avec son journal de bord. Mais au lieu d'enregistrer ce qui pourrait être utile au cours du processus de rédaction, Oreille rouge trouve plus important de chercher l'attention qu'il pourrait éventuellement atteindre au moment où il fait apparaître le carnet de sa poche : « Il faut le voir tirer de sa poche le petit carnet de moleskine noire, tantôt d'un geste ample et même théâtral, tantôt avec un naturel feint voire une discrétion assez ostentatoire (...) » (OR: 36).

Par ailleurs, adoptant la fonction de fuite et refuge – ce même carnet donne une certaine sécurité mentale à Oreille rouge, qui y voit la seule possibilité de s'échapper du continent africain : « Il l'ouvre plutôt comme s'il avait enfin trouvé la sortie de secours d'un immeuble en flammes. Voici la porte étroite par où il va quitter l'Afrique. Point d'autre issue. Il voudrait entrer dans son petit carnet noir et le refermer sur lui » (OR: 36). Pris par ce sentiment d'anxiété, voire de panique, Oreille rouge se montre revêché à l'idée de se lancer dans l'aventure africaine : « Le carnet devient le lieu où se réfugier, le « mouchoir » dans lequel sangloter, ou l'« issue », « la sortie de secours » » (André 2010: 18).

Le déplacement devient donc plutôt enfermement que volonté de découverte, ce qui est mis en évidence, à propos de l'écriture contemporaine, par Anne Barrère et Danilo Martuccelli dans l'article déjà cité : « La mobilité n'est pas tant alors ouverture au monde et à ses possibles, que clôture, ou presque parfois « cocon ». Elle englobe alors l'individu plutôt qu'elle ne lui donne accès au monde, et devient un monde de perception de la réalité. À la limite, le mouvement finit par être une matière d'être, autonome du déplacement lui-même » (2005: 66).

En Afrique, Oreille rouge se déplace donc avec prudence, « Il va pieds nus. Métaphoriquement, il va pieds nus, car il y a tout de même l'inquiétant grouillement des vipères et des scorpions dans la brousse. Mais le cœur y est » (OR: 45). Parce qu'il se trouve constamment en proie à divers périls, comme à ces « maladies humiliantes et

ridicules promises au touriste » (OR: 97) (qu'il n'attrape bien évidemment pas), le personnage « dépaycé » s'enfermera dans sa chambre en guise de protection. C'est aussi l'occasion pour passer en revue les derniers moments vécus à l'étranger, mais surtout pour retrouver le confort et l'équilibre de sa vie occidentale : « Allongé sur son lit, il aime ce petit moment sans Afrique. Il passe des heures ainsi recroquevillé dans sa chambre sinistre » (OR: 99). Pour être plutôt introverti et absent au regard des autres, « On le baptise Maïga, ce qui en tamasheq signifie *où est-il ?* » (OR: 100).

À part quelques promenades dans les villes avoisinantes, notamment des flâneries sur le marché de Bamako et les ruelles du village bombara, qu'il traverse « naïvement et globuleusement » (OR: 111), ou encore des errements solitaires en pleine savane – « Son audace ne cesse de croître » (OR: 109) –, Oreille rouge, commence à développer un sentiment de malaise, regrettant « sa vraie vie insouciant » (OR: 99) en France : « Il voudrait rentrer au pays, prendre une douche, ranger sa chambre » (OR: 97). Les bras croisés, il s'allonge dans son lit et confine finalement l'Afrique: « Dehors l'Afrique ! Il ne sort plus » (*ibidem*).

En considérant le protagoniste trop calme et immobile pour ce déplacement au fond très passionnant et aventureux, le narrateur opte finalement pour attribuer le rôle de héros à un autre personnage car « Toka en vue, ce sera la promesse d'un peu de mouvement et peut-être même de péripéties. On sera fort tenté d'arracher les pages entre les apparitions de Toka » (OR: 43). Par ce passage, nous pouvons déduire qu'Oreille rouge est effectivement celui qui s'enferme et se contente de rester dans son immobilité, n'assurant donc pas la tension nécessaire pour ce périple africain.

Plus loin, au moment où Oreille rouge parle à son âne chargé de sable pour qu'il se mette finalement en marche, on pourrait penser que c'est plutôt un commentaire du narrateur qui essaie de secouer l'immobilité du protagoniste : « Que fais-tu là, immobile comme le cheval de bronze de Napoléon ? Faut-il que je coiffe un tricorne pour que tu consentes à bouger ? Hue donc ! » (OR: 68) ; ou plus évident alors : « Avançons un peu, veux-tu, ou nous ne verrons jamais le terme de l'ouvrage. Le pays est vaste » (OR: 69).

Quoique approfondi dans l'immobilité, Oreille rouge s'est fixé pour objectif d'écrire un poème sur le continent africain, comme nous l'avons signalé plus haut. À cet

égard, il est important de revenir sur le petit journal de bord<sup>49</sup>, qui l'accompagne en Afrique à tout moment. Le protagoniste a même prévu d'acheter un deuxième exemplaire au cas où le premier serait plein de ses nombreuses réflexions. Trop de précaution, puisque à la fin de son séjour il s'avère que plus de la moitié du premier bloc-notes demeure encore vide, mais au moins il s'est voulu rassurant. Dans les quelques pages remplis du carnet se trouvent essentiellement « des notes sans rapport avec le Mali » (OR: 76), comme par exemple, ironiquement, les bonshommes de neige (*ibidem*), bref, « pas grand-chose d'intéressant » (OR: 38). Il s'agit donc d'une approche dérisoire, puisque le lecteur ne lit que des considérations absurdes qui n'ont finalement rien à voir avec l'Afrique. Pour cela, l'observation de Bruno Blanckeman sur le roman contemporain nous semble opportune : « L'ironie assure donc, dans le roman actuel, une fonction pleinement créative, tout à fois ludique, parodique et porteuse de dérision » (2002: 61). Les références à ce carnet occupent de fait une large place du récit, en sorte que la narration des impressions retenues de l'Afrique devient secondaire, voire même presque inexistante, ce qui pourrait, au premier abord, laisser supposer une certaine indifférence face à l'étranger. On comprend toutefois plus loin l'intention derrière cette apparente distraction puisque, à notre sens, Éric Chevillard veut montrer qu'il est impossible et absurde de vouloir produire une œuvre d'art en séjournant seulement quelques semaines dans un pays étranger, révélant ainsi son propre point de vue sur la littérature de voyage<sup>50</sup>. Lisons la réalisation de cette idée dans le passage qui suit :

Il faudrait maintenant perdre le petit carnet de moleskine noire pour aller au bout de l'aventure. Quelle apothéose ! Au lieu de ce mince recueil de notations sèches, il y aurait le carnet perdu, contenant l'Afrique. Il y aurait le grand poème sur l'Afrique à jamais perdu, mais bien réel, du coup. Il y aurait dorénavant le mythique livre africain disparu – et le silence définitif d'Oreille rouge sur le sujet. (OR: 42, 43)

---

<sup>49</sup> À un moment donné, le protagoniste souligne que pour lui cette agenda « C'est la vie même » (OR: 40). Ainsi, comme le constate Maria de Fátima Outeirinho, « Le carnet moleskine, accessoire majeur du voyageur contemporain, ne pouvait pas manquer ce rendez-vous. La référence à l'usage du moleskine par Bruce Chatwin dans *The Songlines* (1998: 160) est bien connue, référence qui aurait conduit à sa vulgarisation et même banalisation postérieure. Après Chatwin, le carnet de voyage qui était presque toujours gardé en coulisse, acquiert visibilité dans les textes de voyage, devenant presque un *topos* obligé dans ces récits. » (2014: 126).

<sup>50</sup> Il faut être précisé à ce point que c'est le narrateur qui s'aperçoit de l'absurdité de cette tentative, tandis que le protagoniste (et donc tous les voyageurs occidentaux qui se lancent dans la littérature de voyage) continue toujours convaincu de ce projet.

Le narrateur s’amuse donc constamment d’Oreille rouge qui rencontre l’une ou l’autre difficulté lors de la rédaction de son poème sur l’Afrique : « Pour l’heure, il se demande comment lier plus tard toutes ces notes accumulées dans le petit carnet noir. Peut-être avec un bon mortier de paille et de boue? » (OR: 37). Sans connaître l’Afrique sous une forme quelconque, le protagoniste est convaincu de pouvoir apprendre ce continent à sa compagne qui l’a rejoint entre-temps. Mais pour ne toujours pas savoir comment faire d’un continent un poème, Oreille rouge devient quelque peu incertain relativement à ses capacités : « Il ouvre résolument son petit carnet de moleskine noir sur ses genoux, mais aucune idée ne lui vient, pas un mot. Tête creuse entre les oreilles rouges » (OR: 39). À un moment donné, quand la confiance semble l’avoir quitté, la démotivation est telle, qu’il décide de s’adresser directement à l’Afrique, croyant ainsi pouvoir remédier à la situation. « Afrique ! Viens dans mon poème ! » (OR: 55). Mais à son grand regret il n’obtient aucune réponse de l’Afrique et doit ainsi constater qu’il va falloir faire plus d’efforts pour atteindre le but envisagé.

Au fur et à mesure que la narration avance, Oreille rouge semble quand même devenir plus attentif à son environnement ; ce qui devient clair quand il traverse un fleuve complètement pollué, très probablement, comme il le suppose, par la savonnerie voisine<sup>51</sup>. C’est donc à petit pas et avec ses propres yeux que le protagoniste commence à se détacher des idées préconçues. Même s’il croit encore fermement à trouver tous ces animaux sauvages promis au voyageur occidental, surtout l’hippopotame, cela ne signifie pas pour autant que le personnage est totalement naïf et indifférent à l’environnement étranger. Les présentes conditions en Afrique pèsent sur lui, de telle façon que « Le soir, dans sa chambre, Oreille rouge fait rouler des cris dans sa gorge. Il vocalise, il cherche l’émotion, tantôt rugit, tantôt geint. À son retour, il va alerter l’Occident sur la situation de l’Afrique » (OR: 67). Mais d’abord, il faut informer les autres où se trouve le Mali. À nouveau, le narrateur prend cette occasion pour ridiculiser la situation, car « (...) il s’empare de tout ce qu’il voit, qui va finir dans le grand poème : on saura désormais où se trouve le Mali. Dans son livre » (OR: 73).

Plus loin nous constatons que le voyageur a vraiment du mal à mettre ses impressions de ce pays africain sur le papier, ce qui ne semble pas être le cas pour son

---

<sup>51</sup> Pour une lecture plus approfondie sur la dénonce des problèmes environnementaux chez Chevillard, Cf. l’article de Dominique Faria (2010), «Éric Chevillard : des soucis esthétiques à l’engagement écologique ».

pays d'origine, la France, qu'il portera toujours en lui et sur lequel il arrive à écrire très facilement plusieurs pages dans son petit carnet noir. Concernant son livre sur l'Afrique, il a déjà songé à quelques titres comme « *Moustiquaire, Oreille rouge, Maïga, Drôle d'effet dans le paysage, Éric en Afrique, Mogoto, Fuis devant l'impossible, Saint-Usage, L'hiver en Norvège...* » (OR: 80) ; des titres qui résument d'une certaine façon son expérience et ses impressions de l'étranger, qui ne sont ni nombreuses, ni très compréhensibles.

Dès le début de son séjour, Oreille rouge caresse notamment l'idée de trouver de grands animaux en Afrique, comme l'hippopotame, qui figure l'attraction principale de son voyage. En vain : « L'hippopotame qu'il s'est juré d'approcher durant son séjour ne se laissera sans doute pas coincer aussi facilement » (OR: 41). Le voyageur à plusieurs reprises est déçu, car en croyant voir les animaux sauvages et exotiques tant désirés, il constate qu'il ne s'agit que de quelques illusions d'optique : « Puis il a un sursaut : là-bas, au fond du paysage, deux lionnes ont pris en chasse une antilope boitillante. Et soudain, c'est l'Afrique pour de bon. Puis le tableau se précise et ce sont deux chiens errants qui harcèlent une bique » (OR: 86). « (...) le séjour d'Oreille rouge au Mali est ponctué d'une série de méprises optiques, par où sans cesse ce qui semble être un animal magnifique de la savane se révèle bestiole ou animal domestique des plus ordinaires (...) » (Ravindranathan 2012: 231).

Il se trouve que l'hippopotame imaginaire, qu'Oreille rouge dit avoir adopté et installé provisoirement dans sa baignoire à son retour (OR: 149), n'est qu'une invention et la seule façon qu'il a trouvée de digérer la vérité crue. L'auteur a ainsi voulu faire croire au lecteur la présence effective de cet animal, qui par contre ne sort pas de sa cachette. « Ainsi commence et finit le chapitre safari. Il n'y a plus d'animaux dans la savane malienne » (OR: 90). Parce qu'en voie d'extinction, la rencontre avec les grands animaux de savane est devenue rare de nos jours<sup>52</sup> et donc l'Afrique, « un territoire peuplé par le songe d'animaux chimériques » (OR: 15). Qui plus est, lors d'une promenade dans le village, cette fois-ci à la recherche d'un baobab, Oreille rouge doit constater qu'il n'est pas aussi simple de le repérer de nos jours:

---

<sup>52</sup> Lors d'un entretien, Éric Chevillard affirme : « En Afrique, j'ai eu cette vision apocalyptique, au sens fort du mot, d'un monde sans animaux. » (Favre 2005).

Enfin un baobab ! Voici un moment maintenant qu'Oreille rouge nous promène en Afrique et toujours pas de baobab ! Ça commençait à devenir suspect, son petit voyage. Encore un qui prétend risquer sa vie dans un pays sauvage devant les fleurs en pot de son salon ou de son balcon, un atlas ouvert sur les genoux, et qui se trahit grossièrement en omettant de citer les deux ou trois choses que le plus casanier de ses lecteurs n'ignore point. (OR: 125)

Dans *Oreille Rouge*, le jeu sur le vide est de fait crucial car, de la même façon que les pages du carnet restent finalement blanches, le voyage en Afrique suggéré dans ce livre, n'existe que par son absence. En fait, « L'œuvre entière de Chevillard est mue par un projet de néantisation par le langage et l'absurde, un projet d'évidement des certitudes et des représentations » (Gris 2014: 43).

Au fond, l'absence devient le sujet même du récit alors que le déplacement y est, pour ainsi dire, inexistant. Il est donc plus question de « dévoyage », comme le suggère Thangam Ravindranathan (2012) dans un essai qui aborde notamment des textes de Chevillard<sup>53</sup>. Par ailleurs, l'hippopotame et les autres animaux sauvages sont constamment évoqués, mais finalement introuvables, ce qui devient clair dans la section suivante : « Oreille rouge doit en convenir pourtant, il reste des insectes bizarres, assez pour faire un monde où l'absence des grands mammifères ne se remarque guère » (OR: 91) ; ou alors, « L'absence d'hippopotames est déjà fort préjudiciable à la crédibilité de ce récit » (OR: 126). L'Afrique que découvre Oreille rouge dans la vie réelle ne correspond donc pas à celle de ses rêves, où apparaissent les animaux les plus divers de la savane. Selon Thangam Ravindranathan, « L'animal marque ainsi une métonymie *absente*, l'objet évanouissant d'un désir entravé » (2012: 231). Plus loin, elle explique qu'« [à] une dynamique de jouissance oculaire, à une maîtrise nominative et descriptive des signes de l'altérité caractérisant le récit exotique, se substitue ici la perplexité du voyageur face à l'invisibilité animale » (*idem*: 232). Le lecteur prend donc conscience de l'Afrique à travers le regard occidental, qui ne correspond pas à la réalité, comme le montre bien le passage suivant, lequel met à mal les attentes d'Oreille rouge, qui croit encore pouvoir observer la beauté de la nature africaine : « De là où il se trouve, il ne saurait dire si c'est un oiseau ou un papillon qui vole là-bas. Il y a de si gros papillons par

---

<sup>53</sup> Dans cet essai, il faut le préciser, il s'agit de montrer, à l'exemple de plusieurs ouvrages (notamment ceux des auteurs contemporains comme Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard, entre autres), que ce ne sont plus les « (...) voyages, réels et fictifs », qui se trouvent au centre du récit, mais « [les] zones d'illisibilité qui les désorganisent et les ouvrent à un « dehors », par où un imaginaire du monde ménage sa propre et inquiétante étrangeté. » (Ravindranathan 2012: 22).



ici. Puis le tableau se précise et c'est un petit sac en plastique dans le vent » (OR: 110). Autrement dit, « (...) le roman décline la surdétermination du voyage exotique à une époque où les discours lyriques ou aventuriers associés traditionnellement à l'ailleurs se savent caducs » (Ravindranathan 2012: 230).

Malgré l'immobilité, le déplacement en Afrique s'avère finalement très mouvementé et stressant, la rencontre avec les grands animaux étant le seul objectif, constamment forcé par le protagoniste déjà pressé et inquiet. Il ne fait aucun doute que le séjour africain d'Oreille rouge devient ici une critique à peine voilée aux voyages actuels, caractérisés par le tourisme pressé et de masse.

Même si Oreille rouge dit s'adapter à la vie africaine, le fait est que « (...) chaque soir [il] s'énervait contre la même petite tache sur le mur qu'il prend pour un moustique » (OR: 57). Nous pouvons ainsi dire que le voyage au Mali est surtout vécu dans l'intériorité et de façon immobile et passive, puisque c'est « (...) dans sa chambre en Afrique (...) [qu'] il se laisse envahir et posséder par le génie du lieu » (OR: 60). Là, « en écoutant des chants africains à la radio » (OR: 59), le protagoniste imite, par exemple, la façon dont il a vu les jeunes femmes laver leur linge au bord du fleuve ; sur quoi il ose même dire que « C'est cela aussi vivre en Afrique » (*ibidem*). Au bout du compte, « Il n'est pas venu ici pour s'émerveiller devant les hommes et les paysages mais plutôt dans l'espoir de se surprendre lui-même, se découvrir polyglotte, piroguier, danseur, musicien – ça alors ! » (OR: 89).

Après avoir analysé la partie principale des différents séjours à l'étranger, il nous faut aussi remarquer, en passant<sup>54</sup>, que la dimension statique des trois récits ne s'opère pas uniquement au niveau du contenu, comme notamment par la thématique de l'immobilité et du cloisonnement abordée jusqu'ici, mais aussi au niveau du style<sup>55</sup>, où les adverbes en *ment* contribuent à un ralentissement du discours, très visible dans *La Salle de bain* (« lentement » (28) ; « légèrement » (35) ; « continûment » (36)), dans *Autoportrait (à l'étranger)* (« paresseusement » (11) ; « immobilement » (18) ; «

---

<sup>54</sup> Bien qu'il n'ait pas été notre propos ici d'analyser cette particularité stylistique, il serait certainement intéressant et avantageux de le faire, en profondeur, dans une étude plus ample.

<sup>55</sup> « On remarquera également le recours fréquent, très caractéristique chez les nouveaux minuitards, aux adverbes de manière en suffixe *ment*, surtout quand il s'agit de rendre l'impassibilité ou la passibilité des personnages (...). » (Domingues 2008: 112).

placidement » (89) et aussi dans *Oreille Rouge*, quoique de façon plus ponctuelle (« décidément » (20), « chaleureusement » (53), « provisoirement » (149). À ce sujet, Fieke Schoots souligne, très pertinemment, que « [l]a recherche de l'immobilité est primordiale dans l'œuvre de Toussaint, au niveau thématique autant qu'au niveau stylistique » (1997: 77). Plus loin, Schoots précise qu'« on trouve [donc] chez Toussaint un nombre extrême d'adverbes exprimant l'action ou plutôt l'inaction des personnages » (*idem* : 152).

### 3.3 Le retour, ou la véritable influence de l'étranger

« À quoi bon partir aussi loin pour refuser de voir cela ? »  
(Serres 1996: 256)

Le dernier chapitre de *La Salle de bain* démarre sur une immobilité encore plus extrême, car, c'est au moment où Edmondsson décide de rentrer à Paris, que le protagoniste se trouve à nouveau seul, pouvant ainsi se permettre à passer des jours entiers dans sa chambre d'hôtel, sans la quitter pour une seule fois : « Je passai plusieurs jours à l'hôtel. Je ne sortais pas, ne bougeais pas de la chambre » (SB: 95).

Mais le calme sera de courte durée. Aux premiers symptômes d'une sinusite, le narrateur se trouve contraint de chercher un hôpital, où il se fait préventivement installer dans une chambre. Là non plus il ne se passe pas grand-chose, mais au moins il sort parfois de l'hôpital pour acheter le journal ou fréquenter le café le plus proche. Au demeurant, le protagoniste analyse lui-même les radiographies de son crâne devant la fenêtre et consulte son médecin juste pour entamer un dialogue, d'abord très laconique (« Il me posait des questions, je répondais avec réserve. » (SB: 101)), puis apparemment plus intense, lors d'un dîner chez le médecin : « (...) nous parlâmes, avec des intérêts divers, de peinture et de navigation de plaisance. Nous étions détendus, je me laissais aller à discuter, fis même une plaisanterie » (SB: 103).

Le match de tennis prévu pour le lendemain, se déroule différemment de ce qu'il était prévu, car au lieu de jouer avec le médecin et sa femme, le narrateur, n'ayant plus de partenaire (le frère de la femme avait pris congé pour une raison quelconque), décide de se promener dans les petits jardins du club, qui l'amènent curieusement aux toilettes.

Là, en se regardant intensément devant le miroir, le narrateur commence à se demander ce qu'il était en train de faire au juste dans cet endroit (SB: 116) et décide de reprendre son hôtel immédiatement après. À cet égard, Thangam Ravindranathan souligne que : « La décision du narrateur de mettre fin à son exil vénitien se consolidera dans une confrontation avec son reflet au miroir dans la salle de bain d'un club de tennis (...) » (2012: 89).

Quelque peu désorienté, il embarque dans un vaporetto, mais au lieu de décrire le paysage vénitien, il se limite à observer les gens assis sur les banquettes. Seulement voilà, quand le personnage entre effectivement dans l'hôtel, il semble s'apercevoir qu'il est encore dans la ville de Venise :

Lorsque j'entrai dans le hall de l'hôtel, j'eus le sentiment de connaître les lieux. (...) Je m'approchai du comptoir et lui [au réceptionniste] demandai s'il y avait du courrier pour moi. Non. Son ton, assez curieusement, était désagréable ; comme si, découvrant à l'instant que j'étais toujours à Venise, il m'en voulait d'avoir changé d'hôtel. (SB: 117)

Après avoir « traîn[é] quelque peu dans les rues avoisinantes » (*ibidem*) et découvert qu'un autre malade a pris sa chambre hôpital, le narrateur semble en avoir assez de cette ville et décide finalement de rentrer à Paris.

À l'aéroport – encore une fois ce « non-lieu » où tout voyageur a déjà perdu plusieurs heures avant le décollage – Toussaint décrit une situation classique d'attente : n'ayant rien à faire, le narrateur commence à parler avec un autre voyageur (de nationalité soviétique) qui, comme lui, doit faire passer le temps jusqu'à l'embarquement, et malgré la barrière linguistique, les deux semblent s'entendre bien (« il était aussi polyglotte que moi » (SB: 118)) ; peut-être grâce aussi à la bière qu'ils boivent ensemble.

Dans l'avion, l'auteur éprouve cette peur typique de voler, qui se manifeste chez le protagoniste dans sa préférence de s'asseoir « le plus loin possible des hublots » (SB: 120), ou alors par la situation suivante : « (...) durant l'atterrissage, tassé sur mon siège, serrai de toutes mes forces la main de ma voisine, une dame italienne, élégante, qui me souriait avec gêne » (*ibidem*).

À l'aéroport d'Orly il n'avance que très lentement, en suivant « le flux des voyageurs qui allaient présenter leur passeport » (*ibidem*), sans vraiment savoir d'où il

vient, ni où il va<sup>56</sup> : « Je traînai dans les couloirs de l'aéroport, m'assis dans une salle d'attente, ne savais pas quoi faire » (SB: 121). Cette indécision et immobilité déjà présentes au début de ce roman se prolongent donc jusqu'à la fin, car, dès qu'il entre dans sa maison, le protagoniste se réfugie à nouveau dans sa salle de bain : « Je restais allongé dans la baignoire tout l'après-midi, et je méditais là tranquillement, les yeux fermés, avec le sentiment de pertinence miraculeuse que procure la pensée qu'il n'est nul besoin d'exprimer » (SB: 122). Le cercle se ferme alors et le voyageur reprend la routine habituelle : « *La salle de bain* est un texte qui évolue en circuit clos. La dernière page du livre répète le début » (Fisher 1996: 625). Puisqu'il n'est plus question de ce déplacement au long des dernières pages, il reste difficile pour nous de dire, à la fin, si le voyage effectué en Italie a quelque part influencé le protagoniste et ses habitudes de se claquemurer dans la salle de bain. En se fondant sur les affirmations faites au dernier paragraphe, force est de constater qu'il y a bien eu une prise de conscience de la part du narrateur (au moment où il reçoit une nouvelle lettre de l'ambassade d'Autriche), à la suite de laquelle il abandonne la salle de bain :

Devais-je, commençais-je à me demander, et pour en attendre quoi, me rendre à la réception de l'ambassade d'Autriche ? Assis sur le rebord de la baignoire, j'expliquais à Edmondsson qu'il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire. Je devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés, en caressant l'email de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase. Le lendemain, je sortais de la salle de bain. (SB: 123)

À cet égard, Bertrand Westphal affirme : « *La Salle de bain* se conclut là même où le récit a commencé, sur les mêmes mots, à une nuance près: d'abord le héros *sortit* de la baignoire, à la fin il en *sortait* – serait-ce un ralentissement, ou peut-être une habitude qui s'installe ? » (1994: 129). Quoi qu'il en soit, Toussaint semble avoir choisi une fin ouverte pour ce récit, où l'abandon de la salle de bain peut être vu tantôt comme le début d'une mobilité « plus mobile », tantôt comme la continuation de l'immobilité mobile, où le mouvement n'est que fallacieux.

---

<sup>56</sup> « [L'aéroport et l'avion] ne sont pas uniquement des endroits où il est possible de s'adonner à la rêverie fugitive, mais ils sont surtout des endroits où les voyageurs perdent tous leurs repères spatiaux et temporels, où ils se trouvent totalement désorientés et ne savent plus qui ils sont (...). » (Hennuy 2006: 354).

Pour ce qui est du moment du retour dans *Autoportrait (à l'étranger)* – où nous avons affaire à plusieurs déplacements –, le narrateur ne se montre pas intéressé à donner les détails pour chaque rentrée. Quoique de manière anachronique, quelques commentaires sont faits dans les différentes parties, où le protagoniste se rend compte des moments retenus de ses différents voyages. Sur Prague, par exemple, c'est essentiellement le voyage en train qui restera dans sa mémoire : « Voilà l'image que je retiendrai de ce voyage, Madeleine et moi attablés l'un en face de l'autre dans ce wagon-restaurant ensoleillé qui nous menait vers Prague » (AP: 28). C'est donc la vitesse et ses images fugitives, observées par la fenêtre du compartiment qui semblent décisives au regard du narrateur. Dans *Étrangers à nous-mêmes*, Julia Kristeva souligne notamment les conséquences de la vitesse des transports de nos jours, qui ne laissent pas de temps au voyageur d'observer autour de lui, mais l'obligent à laisser courir son regard : « L'espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt. De repères, point » (1988: 18)<sup>57</sup>.

De surcroît, les promenades dans les différentes villes et le retour à Kyoto donnent finalement lieu à un moment de réflexion profonde, où, s'apercevant de l'évanescence du temps, le protagoniste – « immobile sous une pluie froide » (AP: 115) –, questionne sa propre individualité :

(...) je pris conscience que le temps avait passé depuis mon départ de Kyoto. (...) mais c'est aussi parce que je me suis soudain senti triste et impuissant devant ce brusque témoignage du passage du temps. Ce n'était guère le fruit d'un raisonnement conscient, mais l'expérience concrète et douloureuse, physique et fugitive, de me sentir moi-même partie prenante du temps et de son cours. (AP: 119)

C'est vers la fin de ce dernier chapitre que le voyageur, donc quelque peu influençable, « prend finalement conscience de l'inutilité de sa résistance au temps et à ses effets » (Hennuy 2006: 357), comme le constate Jean-Frédéric Hennuy dans un article très pertinent pour notre analyse. Toussaint, quant à lui, présente ce constat amer comme suit :

Jusqu'à présent, cette sensation d'être emporté par le temps avait toujours été atténuée par le fait que j'écrivais, écrire était en quelque sorte une façon de résister au courant qui m'emportait, une manière de m'inscrire dans le temps, de

---

<sup>57</sup> On pourrait ajouter à cette observation, avec le sociologue Paul Virilio que « Le train ne fait pas de nous des voyageurs mais des colis qu'on expédie. » (1989: 116).

marquer des repères dans l'immatérialité de son cours, des incisions, des égratignures. (AP: 119, 120)

En ce qui concerne le retour d'Oreille rouge, l'ironie de ce déplacement réside finalement dans le fait que le protagoniste commence à sympathiser avec l'Afrique, seulement au moment où il est déjà rentré chez soi : « À son retour, il est l'Africain. Dès qu'il entend le mot Mali, il intervient, il est question de lui. Laissez parler l'expert » (OR: 145). Loin de l'Afrique, c'est dans son entourage familial, sur le sol européen, qu'Oreille rouge sent la nécessité de révéler les détails de son séjour africain et de les partager avec les autres. N'ayant plus rien à redouter, le protagoniste se sent à l'aise de parler de son expérience étrangère, et n'hésite pas à ajuster les informations là où il le faut : « Et j'ai vu des hippopotames ! a-t-il l'aplomb d'affirmer. Ses yeux brillent » (OR: 149).

Depuis lors, tout semble différent aux yeux d'Oreille rouge qui se montre changé par son séjour en Afrique, au point même de vouloir adapter quelques de ses habitudes quotidiennes, comme le gaspillage inutile de l'eau ou la façon de manger une orange (OR: 153). Mais le narrateur tient à montrer que, pour une fois de plus, cet enthousiasme ne sera que de courte durée et qu'il ne faut pas longtemps pour que tout revienne à la normalité : « Quand il croise un Noir dans la rue, il lui adresse un petit sourire de connivence (pendant **quelques jours**). » (OR: 154)<sup>58</sup>, ou encore : « Mais, **après quelques jours**, il range dans un tiroir son porte-clés touareg constitué de longues franges de cuir multicolores. **Après quelques jours**, il a repris toutes ses habitudes. (...) C'est bien notre homme, qui pourrait s'appeler Jules, Alphonse, ou Louis-Marie » (OR: 155).

À son retour, Oreille rouge se montre tellement fasciné par ce qu'il a vu et vécu en Afrique, au point de dévaloriser son habitat, c'est-à-dire le département de la Vendée où il séjourne normalement :

Il vous parle du ciel étoilé de l'Afrique comme s'il revenait de Saturne. Ici [en France], il ne préfère plus lever les yeux, la nuit. Ça n'en vaut pas la peine. Trop décevant. Il a vu tout ce qu'il fallait voir du ciel. L'astronomie, c'est une page tournée pour lui. Là-bas les étoiles ne sont pas les mêmes. Celles d'ici sont bien pâles en comparaison. Il ne va pas risquer un torticolis pour ce cosmos de plafond peint. (OR: 147)

Tout porte donc à croire que l'observation d'autres paysages et d'une culture différente ont déclenché chez le protagoniste un regard nouveau sur sa propre patrie. C'est

---

<sup>58</sup> C'est nous qui soulignons dans cette citation et la suivante.

que, après avoir visité un autre pays que le sien, Oreille rouge commence à distinguer l'*ici* du *là-bas*<sup>59</sup>, devant à la fin reconnaître qu'« Il est de retour dans sa ville grise un mardi gras, sous les confettis » (*ibidem*). En ce sens, nous pouvons effectivement dire que « (...) Chevillard s'efforce d'imaginer différemment la place de l'homme dans le monde, et compte tenu de l'univers qui est le sien, il commence par le repenser en littérature » (Schoentjes 2014: 123).

L'auteur a donc complètement renversé la situation, car pour quelqu'un qui au début n'a pas voulu entendre parler de l'Afrique, le protagoniste se montre finalement très féru de ce déplacement, lorsqu'il s'avère être « (...) l'Africain supportant bravement son exil [en Europe !] » (OR: 148). Mais une telle transformation serait-elle trop radicale ? Rappelons également que – une fois arrivé sur le sol africain – Oreille rouge était déjà sur le point de vouloir partir et de retourner à son pays (« Il va y aller. C'est encore le plus sûr moyen d'en revenir » (OR: 21)). Ne s'agit-il là d'une situation passagère de l'euphorie du retour ? En vérité, les rapports entre le voyageur et l'étranger restent difficiles et distants, car à la fin, l'Afrique demeure ce pays lointain, par lequel le protagoniste peut avoir passé un jour, mais d'où il n'a rapporté rien de véritablement nouveau. Nous pouvons ainsi dire que, comme vers l'étranger, au départ, les valises retournent également vides, ou bien pleines de stéréotypes, car « Par ailleurs, aucun voyageur ne prend la route sans être accompagné par un bagage plus ou moins encombrant (qui a surtout pour fonction de le rassurer) de représentations et de fantasmes » (Cogez 2004: 182).

En ayant fait avec *Oreille Rouge* l'autoportrait d'un écrivain voyageur, Éric Chevillard a en même temps réussi à tracer les contours d'un collectif occidental, puisqu'il est effectivement question de ce touriste occidental moderne qui arrive désarmé et débordé (OR: 72) sur le continent africain et le quitte finalement sans l'avoir intensément vécu. Comme Oreille rouge a uniquement brossé l'Afrique, l'auteur semble également persuadé que de nos jours, les déplacements effectués par des écrivains, sont aux mêmes titres décevants et insignifiants. Bref, « On ne peut plus raconter [c]es voyages (...) » (OR: 25).

Même si les personnages présentés dans ces récits vivent différemment le déplacement, on peut dire que tous les trois ignorent plus l'ambiance étrangère qu'ils ne

---

<sup>59</sup> À ce titre, Jean-Xavier Ridon constate que : « Dans tous les cas, le voyage met en place un principe duel entre l'ici et l'ailleurs. » (2002: 122).

l'apprécient. Vers la fin de leur séjour, ils finissent par s'apercevoir, tôt ou tard, de la difficulté, voire de l'absurdité d'écrire cet autre lieu, c'est-à-dire, de mettre sur papier l'expérience d'être ailleurs, car ils savent qu'il s'agira toujours seulement d'une mauvaise transcription de l'expérience vécue à l'étranger.

Selon nous, Toussaint et Chevillard ont ainsi laissé clair que le déplacement sera difficilement traduisible pour le lecteur, puisque, « (...) c'est grâce à la réflexion sur l'imprésentable au sein de la représentation que l'écriture minimaliste s'enracine dans notre époque » (Schoots 1997: 210). On ressent donc avec fréquence dans les textes contemporains une posture distante et même un discours pessimiste vis-à-vis les déplacements, qui sont, au regard de plusieurs écrivains de l'actualité, superflus et difficiles à aborder en littérature. « À croire que l'angoisse ancienne de ne pouvoir atteindre un lieu, ou d'y être en proie à divers périls, avait fait place à celle de ne savoir l'occuper » (Ravindranathan 2012: 10).

Déjà Michaux partageait en 1968 une réflexion de cet ordre dans son journal de voyage intitulé *Ecuador*, quand il a explicitement montré que « [l]e voyage ne rend pas tant large que mondain, « au courant », (...) [o]n trouve aussi bien sa vérité en regardant quarante-huit heures une quelconque tapisserie de mur » (1987: 120).

Au premier abord, on pourrait donc croire que les voyages décrits ici n'aboutissent nulle part, mais réflexion faite, nous nous rendons compte que ces déplacements sont indispensables pour le développement de l'histoire, car, « [l]a fuite, bien qu'imaginée, permet malgré tout elle aussi de « donner de l'air » au cœur même du quotidien, et ainsi de le supporter » (Barrère ; Martuccelli 2005: 72). Par ailleurs, Fieke Schoots explique que ces moments de fuite sont comme une rupture ; essentiels pour les personnages, qui se veulent quelque part détachés de leur territoire : « Les déplacements, l'agitation permanente, l'excavation et le retranchement s'expriment par un désir de quitter ces territoires vécus comme oppressifs » (1997: 154).

De surcroît, dans *La Salle de bain* et *Autoportrait (à l'étranger)*, le voyage n'apparaît plus comme divertissement, mais plutôt comme obligation ; obligation de chercher constamment de nouveaux endroits d'errance : « La mobilité ne garantit plus dès lors de véritables changements de soi ; bien plus modestement, elle apparaît comme un palliatif à un trouble existentiel sans repos » (Barrère ; Martuccelli 2005: 77).



## 4. Chapitre IV - L'espace insulaire ou l'immobilité immanente dans *Choir*

« Pays maudit que Choir, où rien ne bouge ! » (CH: 122)

À l'époque de Christophe Colomb et des grandes découvertes – quand les îles étaient encore un terrain peu exploré, quasiment inconnu – les écrivains affabulaient ces mondes lointains et exotiques, avant tout, comme des lieux sacrés, paradisiaques et mythiques. Depuis longtemps, l'île a été associée à cette image idyllique et utopique, devenant dans l'univers littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle « un des lieux allégoriques majeurs de la pensée » (Santos 2014: 63). Comme le remarque Olivier Labussière dans « Littératures de l'insularité. Une interrogation sur la portée du mythe en géographie », « [l']image de l'île déserte, cet ailleurs qui nourrit l'imagination du lecteur, est un ressort puissant de la narration déjà en usage dans les récits homériques. À l'époque moderne, elle devient le cadre privilégié du roman d'aventure, à l'instar des péripéties de Robinson Crusoé » (2014: 63).

Depuis toujours, le thème de l'île a donc beaucoup fasciné la littérature. Toutefois « Le XX<sup>e</sup> siècle voit se briser une lame de fond sur ces plages quelquefois trop paisibles, sur ce genre [le roman de l'île] quelquefois trop banal » (Lojacono 2014: 227), puisque les auteurs commencent à montrer que l'île possède également des côtés plus sombres et moins aventureux.

Cette idée est reprise dans la littérature contemporaine, notamment par Éric Chevillard qui nous livre avec *Choir* un récit insulaire, dans lequel il n'y a ni tempête, ni naufrage, mais où l'on se heurte à l'immobilité et l'isolement. Bien que l'île paradisiaque prévale dans l'imaginaire occidental et aussi dans l'ensemble de son œuvre<sup>60</sup>, comme le constate Dominique Faria, *Choir* c'est la preuve que l'île peut encore être envisagée différemment, devenant « le sujet central d'un récit tout à fait dystopique » (2014: 310).

Sur base de ce roman, en ayant décrit Choir comme un bout de terre horrifiant et maudit (CH: 149), comme une île-prison, un espace de désespoir, où l'on désire la mort

---

<sup>60</sup> Dans l'article « L'île chez Éric Chevillard : entre utopie et dystopie » (2014), Dominique Faria pointe notamment à l'existence d'un discours utopique de l'île dans plusieurs textes de son blogue *L'Autofictif*, ou encore dans un passage retiré du roman *Les Absences du capitaine Cook* : « Quand on aime son île, on ne boit pas si avidement l'eau qui la sépare du reste du monde. » (Chevillard 2001: 233).

à tout moment, Chevillard nous présente les versants plus ombragés de l'insularité, c'est-à-dire, il aborde également les aspects négatifs de vivre sur une île.

Mais ce que nous intéresse ici, c'est que dans *Choir* on va probablement trouver la description la plus profonde de l'immobilité : isolés sur cet espace lointain et clos sur lui-même – ressemblant à un labyrinthe déserté – les habitants se voient condamnés à vivre jusqu'au dernier de leurs jours. Pour supporter les conditions atroces régnantes sur l'île, tout le monde porte en soi l'espoir de la quitter pour toujours : « Une seule ambition pour les habitants de Choir, notre seul projet, quitter Choir. C'est formulé ici avec mesure, froidement, pour la chronique. En temps normal, nous le hurlons » (CH: 7). Bien qu'imaginaire, la fuite est donc vue comme la seule manière d'endurer encore cette vie difficile et insignifiante. Comme nous allons voir, l'idée de distance joue un rôle décisif dans le contexte insulaire, car en sachant qu'il y en a d'autres pays au-dehors de cette île figure un certain soulagement pour les individus, qui peuvent encore imaginer comment ça devrait être vivre ailleurs :

terre ! terre !  
une autre que Choir !  
un pré fleuri !  
là, au-dessous de nous !  
nous amorçons la descente et notre rêve se fige  
car  
comment descendre sans choir ? (CH: 143, 144)

L'étranger est donc vu comme un monde imaginaire qui fait rêver, apportant ainsi de la variété dans la vie quotidienne sur l'île, où règnent l'ennui et le vide. Pire que la peur de l'inconnu est sans doute la monotonie d'une terre assez connue : tous les jours se ressemblent pour ces insulaires qui vivent dans l'attente d'un sauveur qui les aidera à disparaître de cette terre, comme l'a fait un jour Ilinuk. Le récit de Yoakam sur le sauvetage d'Ilinuk semble être en somme la seule motivation pour les habitants de parvenir en mouvement ; « (...) de bouger un peu quand même, d'avancer, d'obéir à un mouvement non dénué de logique et d'intention » (CH: 78).

Le mouvement n'est donc toutefois pas complètement anéanti sur l'île, puisque « Chacun repart en titubant, en tâtonnant, sur son chemin d'errance solitaire » (CH: 211, 213). Il s'agit à la fois d'une errance et d'une immobilité (CH: 226), car de façon immobile, comme collés au sol, ils errent dans le vide (« Nos os nous rattrapent quand nous cherchons à fuir, nous retiennent, immanquablement nous plaquent au sol » (CH:

33)). Comme nous l'avons proposé en titre à notre réflexion, nous pouvons donc aussi parler d'une « immobilité mobile » dans *Choir*, qui fait certes avancer les habitants, mais les immobilise en même temps sur l'île : « La forêt nous enserre, ses lianes nous capturent, ses ronces nous ligotent, ses liserons, ses larges feuilles urticantes ; bouger, c'est resserrer les liens, les nœuds, s'y entraver davantage, s'y étrangler (...) » (CH: 189). Encerclés et retenus par la végétation oppressante, les insulaires, incapables d'agir, sont las du mouvement incessant et n'ont finalement qu'attendre. « En arrêt, dans l'attente d'Ilinuk » (CH: 55), le peuple de Choir se caractérise surtout par la mélancolie et l'hésitation qui empêchent toute forme de mouvement et les enferme finalement sur eux-mêmes : « Nous tournons contre nous-mêmes notre hargne impuissante » (CH: 137). Chaque pas qui est néanmoins donné prend fin dans une quête « (de là viendrait le nom de Choir) » (CH: 55). Quoi qu'il en soit – n'ayant plus la force ni la volonté de « se promener » vainement dans Choir – la plupart d'entre eux semble finalement avoir choisi une « vie immobile » (CH: 78), puis qu'« (...) [ils n'ont] un peu de liberté encore que dans la plus parfaite immobilité » (CH: 189, 190). Loin de tout et entouré de l'eau, l'île est un terrain propice à l'isolement et surtout au statisme.

Contrairement aux textes analysés jusqu'ici, qui thématisent l'exigence et le besoin de l'immobilité dans la vie contemporaine agitée, *Choir* est un ouvrage qui décrit le désespoir d'un peuple emprisonné sur une île, en proie à l'isolement, et par conséquent aussi et avant tout à l'immobilité. Dans ce roman il ne s'agit pas d'un choix volontaire comme dans les autres romans, mais plutôt d'une condition, à laquelle la population a dû s'habituer au fil du temps : « Jamais nous n'hésitons sur la marche à suivre, à Choir, peut-être parce que nous n'avons pas le choix » (CH: 172). Ne pouvant pas bouger au dehors de cette île, les habitants sont devenus impuissants, comme enfermés dans une prison, sans possibilité d'y échapper : « Puis comment franchir la barrière de corail qui cerne l'île comme une muraille ? Les requins non plus ne le peuvent pas. Demeurent avec nous prisonniers du lagon » (CH: 11). Comme un cauchemar qui ne cesse de les hanter, l'immobilité a un effet de poids sur les habitants, qui involontairement exilés, ont été jetés d'un jour à l'autre sur cette île, qui de terre étrangère est devenu nouveau pays de résidence.

La mort, qui est finalement l'expression de immobilité totale du corps, est par contre constamment évoquée et souhaitée par les insulaires. Notons, à cet égard, que « La

mort chez Chevillard est souvent perçue comme une échappatoire (...) » (André 2010 : 74). Dans le monde renversé de *Choir*, où on regrette chaque naissance, la mort devient ici même le seul objectif de vie :

mourir ! oh !  
mais mourir sans mordre la poussière  
mourir sans choir  
mourir dans un bond  
et demeurer là  
inerte  
en plein vol  
où la mort me prit  
que la mort m'emporte ! (CH: 196, 197)

Même si la mort signifie immobilisation, cet extrait poétique démontre finalement que l'enlèvement au « ciel d'Ilinuk » (CH: 25), sera la délivrance et le début de la véritable vie, pleine de mouvement : « Oh bondir. Bondir hors de Choir ! Issir ! » (CH: 64). De surcroît, l'île elle-même est perçue et décrite comme une « terre morte » qui flotte sur l'eau, et ses habitants, immobiles, sur elle.

La dichotomie entre mobilité et immobilité, vie et mort, ciel et terre, ainsi que le contraste entre lumière et obscurité sont, qui plus est, des éléments omniprésents et décisifs dans ce roman, qui contribuent certainement à l'image immobile et neutre de *Choir*: « Au contraire des étoiles mortes dont nous parvient encore la lumière, l'île bien vivante de Choir nous ensevelit déjà dans son ombre froide » (CH: 195).

En ce qui concerne l'attention portée à l'étranger<sup>61</sup>, nous pouvons constater que, curieusement, les habitants de Choir – n'ayant pas le monde aux pieds comme les personnages des autres romans analysés – désirent ardemment connaître un nouveau terrain, montrant ainsi de l'intérêt pour l'étranger ; ouverts à découvrir l'inconnu, ce qui serait en tout cas mieux que continuer à vivre sur cette île. Toujours « prêts à embarquer dans le vaisseau d'Ilinuk » (CH: 75), les habitants croient fermement à l'ouverture du monde et vivent dans l'attente de pouvoir, un jour, connaître l'ailleurs.

Au lieu de regarder en avant et d'améliorer ensemble la qualité de vie sur l'île, les habitants de Choir se montrent uniquement intéressés par le passé, en recourant sans cesse au récit de Yoakam, qu'ils connaissent déjà par cœur, vaille que vaille. Dans leur plus

---

<sup>61</sup> Même s'il n'y a pas, à vrai dire, une description de l'étranger dans *Choir* et que nous avons choisi l'immobilité comme thème central pour ce chapitre, il nous a toutefois semblé intéressant d'évoquer la vision des insulaires face à l'ailleurs, aussi pour donner suite au sujet déjà analysé dans les autres romans.

profond désespoir et pour contourner un peu la monotonie quotidienne, les habitants se préparent même au grand retour d'Ilinuk, en simulant régulièrement la cérémonie de son atterrissage. Mais même cette mise en scène devient un jour monotonie pour les insulaires qui ne sentent plus le besoin de se lever le matin, et finissent par rester figés chez eux.

C'est alors plutôt « cette stagnante nostalgie » (CH: 29) qu'immobilise les gens que la condition même de vivre sur une île déserte : « Nous ne disons rien de nouveau, c'est toujours *Ilinuk ! Ilinuk ! Reviens !*, sinon *Choir, unique objet de mon ressentiment !* » (CH: 39). Ou encore : « Seule la geste d'Ilinuk s'enracine dans le passé et nous ouvre l'avenir ; sans elle, nous resterions éternellement captifs de l'instant – humide cellule où l'on ne tient qu'accroupi, dans la compagnie d'une araignée et d'un rat –, jamais nous n'entrerions dans la durée » (CH: 78).

Mais comme l'a souligné Dominique Faria dans l'article déjà évoqué (2014), il s'avère que le problème n'est pas l'endroit où l'on vit, mais les personnes qui l'habitent. À cet égard on lit : « Ici [sur Choir] tout crie aridité et l'homme ne fait que contribuer à salir et à détruire son environnement » (CH: 317). Ces insulaires croient pouvoir trouver une vie meilleure ailleurs, mais ils oublient que ce sont les habitants qui font le lieu ; et qui dit d'ailleurs que la vie sera plus profitable dans un autre pays ? Dans ce sens, « (...) il est possible que l'île en tant qu'espace physique et géographique ne soit pas la cause et cette société dystopique l'effet, mais plutôt le contraire : ce sont ces hommes et ces femmes et leur choix de vie qui détruisent tout ce qu'ils touchent » (Faria 2014: 322).

Si l'on revient sur le texte de Chevillard, nous pouvons constater qu'en effet, Ilinuk – le seul qui a réussi à fuir cette île – « ne parlait pas sans cesse de partir comme [les] autres, qui ne boug[ent] pas » (CH: 108). C'est donc dans l'action de chacun et non pas dans la parole d'un seul qu'on aboutira enfin au changement voulu. La « fanfaronne impuissance » (*ibidem*) et les « éternelles chimères » (CH: 154) seraient donc finalement les obstacles à surmonter par les insulaires.

En outre, le motif du cercle joue un rôle important dans le contexte de l'insularité: « (...) le cercle, qui constitue un des éléments définissant ce que l'on pourrait nommer l'imaginaire de l'île, dessine un microcosme et abrite les fantasmes dont nous le peuplons » (Binet 2014: 33). Sans moyen de s'en aller, les habitants de Choir doivent réaliser qu'ils font partie d'un cercle fermé, où ils tournent sans cesse dans l'immobilité. Ainsi lit-on par exemple que leur vie est surtout marquée par cette « impression de tourner en rond »

(CH: 10). Ce sentiment de « tourner en rond » traverse pratiquement tout le roman et se repère dans des moments comme les suivants : « Choir retombe toujours sur nos pieds. » (CH: 90) ; « (...) notre destin, qui est de choir sans fin dans Choir, (...) » (CH: 100) et aussi : « Ainsi se perpétue le cycle admirable dans la vie à Choir » (CH: 253). Aussi Bruno Blanckeman souligne-t-il dans « Harmonie du *Choir* » que « tout est cercle abyssal » (2014: 21), se référant à un passage en particulier qui vaut la peine ici d'être transcrit et commenté :

Donc Choir, possiblement une île, à moins que cet anneau rocheux ne soit pas la margelle émergée d'un cratère lui-même empli d'une eau sulfureuse dont les émanations nous brûlent la peau ; autour, l'hostilité d'un océan tempétueux sans majesté ; nous enfin, sur cette crête, agrippés au roc, débattant sans répit de la précarité de notre condition parmi les bêlements de nos chèvres qui relèvent un peu le débat (...). (CH: 11, 12)

Comme chargés de pierres lourdes, les insulaires se forcent à grand peine d'avancer dans le rond qui est l'île, « (...) mais aucun de ces pieds ne nous porte ; nous nous traînons misérablement dans Choir » (CH: 148). Cette condition absurde de vivre dans un cercle nous a sur-le-champ fait penser au *Mythe de Sisyphe* d'Albert Camus, car comme dans l'essai philosophique, les habitants de cette île s'interrogent d'une certaine façon sur le sens de la vie, devant reconnaître que tous les jours se ressemblent et qu'ils sont obligés « (...) à rouler sans cesse un rocher jusqu'au sommet d'une montagne d'où la pierre retombait par son propre poids » (Camus 1942: 163). Mais contrairement à Camus qui adopte une attitude de révolte en imaginant cette figure mythique heureuse à la fin (*idem*: 168), Chevillard maintient sa posture pessimiste du début : « Chacun est fier, tout fiérot même, d'apporter sa pierre à cette montagne nouvelle puis de mourir sur sa pente » (CH: 67). Même si Chevillard ne s'est pas prononcé sur le lien éventuel entre ce mythe et *Choir*, il y aurait, selon nous, un certain rapport ; comme si l'auteur entendait adapter la situation de Sisyphe à notre temps : « C'est donner à lire aujourd'hui ces vies, ces mythes, cela qui est connu, comme des récits de mémoire et, par-là, comme des récits du contemporain » (Bessière 2010: 16).

Sans jamais parvenir à un résultat, ces insulaires se voient punis pour vivre dans ce cercle vicieux, « [p]uisque le lendemain ressemble toujours en tout point à la veille, durant le jour qui les sépare, nous ne savons en effet dans quel sens diriger nos pas » (CH: 45). C'est l'indécision, ce « brouillard permanent de Choir » (CH: 191), qui tape

finalement la vue aux habitants.

Mais en dehors de ce terrain circulaire et fermé ici décrit, nous ne pouvons pas oublier que l'île transmet l'idée d'ouverture et de liberté, et donc aussi la possibilité de voyager dans l'imagination. À cet égard, le récit fictionnel de l'île nous ouvre les portes vers des « voyages immobiles » (Binet 2014: 37). Ignorés de toute la communauté de Choir, certains philosophes considèrent notamment que l'île regorge de possibilités ; « (...) que ce pays sans distractions est justement propice à toutes les imaginations et qu'ainsi notre esprit échafaude ses constructions fantasmagoriques sans rencontrer de démenti sur cette lande grise et plate » (CH: 71). Nous pouvons ainsi dire que, grâce à la condition immanente de l'immobilité, ce sont surtout les lieux comme l'île qui font rêver, même si la population de Choir l'ignore.

Dès lors, presque tout le roman suit le même cheminement, c'est-à-dire ce fil pessimiste d'une île dont la description devient, à chaque page, plus négative et grisâtre, terrifiante et absurde : « De déception en déception, ainsi avançons-nous dans Choir, avec au moins l'objectif clair d'atteindre la prochaine qui seule justifie le déplacement » (CH: 217). Toutefois, dans cette dimension tragique et de désespoir total, Éric Chevillard ne peut s'empêcher une certaine ironie. Ne voyant aucune lueur d'espoir chez de ces insulaires totalement frustrés, l'auteur use d'un humour très noir, voire sarcastique puisque « Le malheur est bien distribué, à Choir, chacun sa part, il n'y a pas à réclamer, on est servis » (CH: 136), ou encore : « Eaux croupies, salées, saumâtres, vaseuses : voici la carte des vins de Choir » (CH: 64).

## Conclusion

« Peut-être une de nos tâches les plus urgentes est-elle de réapprendre à voyager, éventuellement au plus proche de chez nous, pour réapprendre à voir. »

(Augé 1997: 14, 15)

Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard comptent parmi la « jeune génération de Minuit » qui publie ses premiers ouvrages à partir des années 1980 – changement décisif de la littérature française. Or, c’est au sein d’une « crise (du roman français) », où l’on regrette la fin de la modernité littéraire, que ces deux auteurs obtiennent l’étiquette d’écrivains « postmodernes », et plus tard « minimalistes ».

En outre, ces auteurs émergent à une époque où le tournant spatial a lieu et où, comme l’a démontré plus récemment Michel Collot (2014), l’apparition d’une nouvelle discipline, la « géographie littéraire », vient acter la centralité de l’espace dans la littérature (et vice versa), laquelle s’est déjà manifestée à partir des années 80, notamment dans quelques textes minuitards. À cet égard, nous avons observé, par exemple, que les protagonistes de Toussaint sont souvent envoyés aux quatre coins du monde (*La Salle de bain* et *Autoportrait (à l’étranger)*) et que Chevillard s’intéresse davantage à parodier le récit de voyage, en décrivant un périple africain tout à fait particulier (*Oreille Rouge*). À côté de la représentation des différentes villes et pays étrangers qui y figure, c’est surtout l’immobilité qui a attiré notre attention dans cette analyse.

Comme nous avons constaté, c’est au début du voyage, et donc lors d’un mouvement, que le sujet de l’immobilité fait lentement son apparition dans les différents récits. Au long du séjour à l’étranger, la volonté de trouver l’immobilité se concrétise de plus en plus, ce qui nous a amenée à qualifier ces voyages de « voyages de cloisonnement », puisque, comme dans une capsule fermée, les protagonistes se déplacent à l’étranger et se murent en définitive dans l’intériorité. Au final, pour ce qui est du retour, il suffit de dire que dans les trois récits, l’expérience à l’étranger ne semble que partiellement changer quelque chose à la vie des personnages, qui, après une brève phase d’enthousiasme et / ou de tranquillité, reprennent leurs habitudes.

Il ressort de ce regard sur l’immobilité qu’il s’agit ici presque exclusivement d’un rapport passif avec l’étranger que les protagonistes établissent, préférant, comme nous



venons de le voir, l'insouciance des espaces clos. En cela, le face-à-face demeure difficile, puisqu'il y a toujours un mur entre le « je » et l'« autre ».

En ce qui concerne notamment l'attention portée à l'étranger, indifférence et désintérêt nous semblent être les mots appropriés. Bien que l'espace et l'expérience étrangers soient des sujets qui gagnent en visibilité dans la littérature contemporaine, nous pouvons dire qu'ils le font ici du fait du peu d'intérêt qu'ils éveillent auprès des différents personnages, pour qui la déambulation par les villes, ou le décor africain se révèle plus libre et errante.

Contrairement aux récits de Toussaint, *La Salle de bain* et *Autoportrait (à l'étranger)*, dans lesquels sont présentés de grandes villes étrangères comme Venise, Berlin, Hanoi ou Tokyo, *Oreille Rouge* de Chevillard aborde des espaces lointains et désertiques de l'Afrique. Toutefois, nous avons pu voir que les textes des deux auteurs s'approchent par leur approche plutôt superficielle et opaque de l'espace, puisque au lecteur n'est fournie que l'information essentielle, sans lui donner une description plus détaillée et suggestive.

Le voyage qu'entament les personnages de Toussaint et de Chevillard s'adapte donc à notre situation actuelle, où voyager est devenu une pratique banale et où il ne suffit plus de décrire les villes physiquement. À notre sens, chez Toussaint et Chevillard il n'est donc pas question de faire sentir l'ambiance de la respective ville, mais de décrire des « drames personnels » (Schoots 1997: 77), c'est-à-dire, montrer la vie intérieure des personnages qui passent par d'autres pays.

Quoi qu'il en soit, il ne faut surtout pas oublier un autre roman, *Choir*, qui a retenu notre attention au long de cette analyse. Dans *Choir*, Éric Chevillard reprend notamment le *topos* antique de l'île en nous proposant un récit d'immobilité et d'isolement totaux. Par cet ouvrage, l'auteur finit par nous présenter l'envers du monde puisque, contrairement à la liberté et la possibilité que l'on associe aussitôt à l'île, *Choir* devient allégorie de la mort et synonyme d'enfermement. Tout au long du roman, le ciel, constamment évoqué en contrepoint de la terre maudite de *Choir*, devient la seule délivrance ; la mort, l'immobilité totale et la seule à être souhaitée par ce peuple.

Après avoir analysé les différents romans de Toussaint et de Chevillard, on peut conclure que dans les quatre textes en cause, les personnages ne semblent jamais satisfaits de leur situation : cependant que – en cherchant volontairement du repos dans

l'immobilité – les protagonistes de *La Salle de bain*, d'*Autoportrait (à l'étranger)* et d'*Oreille Rouge*, ne savent pas valoriser l'ouverture au monde, tout en préférant rester dans des endroits clos, les habitants de *Choir* – se voyant obligés à rester sur l'île et étant donc voués à l'immobilité – désirent ardemment connaître n'importe quel autre pays. Dans cette perspective de mécontentement, le narrateur de *Choir* se demande à un moment donné à quoi pourrait ressembler la relation entre l'île et ses habitants, si ces derniers arrivaient véritablement à la quitter un jour : « Peut-être serons-nous foudroyés par la beauté de Choir lorsque la fusée d'Ilinuk nous arrachera à ses vasières, peut-être notre amour pour cette terre naîtra-t-il comme une blessure dans la séparation de l'exil à l'instant même du décollage ? » (CH: 175).

Si l'on considère l'ensemble des textes, cette brève analyse qui, dans une certaine mesure, atteste de la présence de la géographie en littérature, nous a finalement permis de mettre en lumière quelques enjeux du déplacement et de la représentation dans la littérature française contemporaine. Au moment où d'aucuns parlent d'épuisement du voyage en littérature<sup>62</sup>, Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard donnent un tour nouveau au déplacement, en montrant qu'il en existe une suite et qu'il est toujours possible de l'aborder de façon singulière et originale. Nous sommes donc persuadés que Toussaint et Chevillard font partie d'une nouvelle génération d'écrivains qui a stimulé un débat sur la situation actuelle de notre monde globalisé. Dans leurs textes il s'agit notamment de démontrer comment l'ouverture au monde est de plus en plus dévalorisée et que l'écrivain voyageur, ou alors le typique touriste européen, ne voyageant plus pour s'aventurer, mais – sans prendre de risques accrus – préfèrent continuer leur vie quotidienne ailleurs.

Cette analyse et démarche critiques achevées, à titre prospectif nous ne pouvons pas ne pas observer l'intérêt d'une réflexion sur les éventuelles conséquences d'une telle « fermeture » volontaire envers les pays étrangers ; il serait également intéressant d'envisager la vision de l'étranger face à la croissante immobilité en littérature (minimaliste). Ou bien, de voir prendre forme les approches du déplacement par Toussaint et Chevillard dans les années qui suivent, et si la tendance se poursuit vers une mobilité à chaque fois plus statique ; de finalement saisir les motivations des auteurs

---

<sup>62</sup> « La dévalorisation de l'exotisme, la multiplication et la fameuse « facilité » des voyages, le sentiment diffus que tout a été dit car tout a été vu, tout cela conduisait à une conviction assez largement partagée selon laquelle la littérature de voyage n'était plus le lieu d'une invention féconde. » (Debaene 2010: 236).

contemporains, qui malgré tout, continuent à vouloir écrire sur l'Ailleurs.

Pour conclure et en reprenant l'épigraphe de notre introduction, ce n'est certes pas par hasard que, lors d'une interview à *Libération*, Éric Chevillard évoque, comme Jean-Philippe Toussaint dans *La Salle de bain*, la pensée de Pascal, en soulignant que

tout le malheur de l'homme tient à ce qu'il ne sait pas rester tranquille quand il est dans sa chambre. Et si l'écrivain s'y calfeutre, c'est souvent en effet pour affronter ses cauchemars. Il n'y a que dans sa chambre que ce face-à-face est possible. En dehors, c'est le vaste monde, il peut se fuir, se dérober dans les foules, disperser ces démons. Le paradoxe de la condition d'écrivain est qu'il cherche le mouvement dans l'immobilité, l'aventure dans le calme plat, l'intranquillité dans la tranquillité, autrui dans la solitude et ses mots dans le silence. Tout le bonheur de l'écrivain tient à ce qu'il ne s'ennuie jamais dans sa chambre. (Diatkine 2011).

## Bibliographie

### CORPUS ANALYSÉ

Chevillard, Éric (2007). *Oreille Rouge*. Paris: Éditions de Minuit.

Chevillard, Éric (2010). *Choir*. Paris: Éditions de Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe (1985). *La Salle de bain*. Paris: Éditions de Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe (2000). *Autoportrait (à l'étranger)*. Paris: Éditions de Minuit.

### AUTRES ŒUVRES

Chevillard, Éric (2001). *Les Absences du capitaine Cook*. Paris: Éditions de Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe (2002a). *La Télévision*. Paris: Éditions de Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe (2002b). *Faire l'amour*. Paris: Éditions de Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe (2005). *Fuir*. Paris: Éditions de Minuit.

### RÉFÉRENCES (CRITIQUES)

Ammouche-Kremers, Michèle & Hillenaar, Henk (éds.) (1994). *Jeunes Auteurs de Minuit*. Amsterdam-Atlanta: Éditions Rodopi.

Ammouche-Kremers, Michèle (1994a). « Entretien avec Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit », *Jeunes Auteurs de Minuit*, M. Ammouche-Kremers & H. Hillenaar (éds.). Amsterdam-Atlanta: Éditions Rodopi, pp. 1-14.

Ammouche-Kremers, Michèle (1994b). « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *Jeunes Auteurs de Minuit*, M. Ammouche-Kremers & H. Hillenaar (éds.). Amsterdam-Atlanta: Éditions Rodopi, pp. 27-36.

Augé, Marc (1994a). *Não-Lugares: Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. (trad. Lúcia Mucznik). Venda Nova: Bertrand.

Augé, Marc (1994b). *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris: Flammarion.

Augé, Marc (1994c). *Le Sens des autres : actualité de l'anthropologie*. Paris: Fayard.

Augé, Marc (1997). *L'Impossible voyage : le tourisme et ses images*. Paris: Hachette, coll. Éditions Payot & Rivages.

Baudrillard, Jean (1981). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.

Baudrillard, Jean (1987). *L'Autre par lui-même : habilitation*. Paris: Galilée.

Bertho, Sophie (1994). « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », *Jeunes Auteurs de Minuit*, M. Ammouche-Kremers & H. Hillenaar (éds.). Amsterdam-Atlanta: Éditions Rodopi, pp. 15-26.

Bertrand, Michel ; Germoni, Karine ; Jauer, Annick (dir.) (2014). *Existe-t-il un style Minuit ?* Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, coll. Textuelles littérature.

Bertrand, Rémi (2005). *Philippe Delerm et le minimalisme positif*. Monaco: Éditions du Rocher.

Bessard-Banquy, Olivier (2014). « Éric Chevillard, écrivain classique d'avant-garde », *Europe*, n°1026, octobre, pp. 35-45.

Bessière, Jean (2010). *Le Roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris: Presses Universitaires de France.

Binet, Ana Maria de Albuquerque (2014). « L'Imaginaire de l'île, une constante anthropologie », *Les Possibilités d'une île*, M. Cabral & A. Santos (éds.). Paris: Éditions Pétra, pp. 33-43.

Blanckeman, Bruno (2002). *Les Fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*. Paris: Prétexte Éditeur.

Blanckeman, Bruno (2014). « Harmonie du *Choir* », *Europe*, n°1026, octobre pp. 21-34.

Bonazzi, Mathilde (2014). « Le style-Minuit exigeant : vers la genèse d'un stéréotype », *Existe-t-il un style Minuit ?*, M. Bertrand ; K. Germoni ; A. Jauer (dir.). Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, pp. 25-35.

Borer, Alain *et al.* (1999). *Pour une littérature voyageuse*. Bruxelles: Éditions Complexe, coll. Le regard littéraire.

Borer, Alain (1999). « L'ère de Colomb et l'ère d'Armstrong », *Pour une littérature voyageuse*, Borer, A. *et al.* Bruxelles: Éditions Complexe, coll. Le regard littéraire, pp. 17-40.

Cabral, Maria de Jesus & Santos, Ana Clara (éds.) (2014). *Les Possibilités d'une île*. Paris: Éditions Pétra.

Camus, Albert (1942). *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.

Cogez, Gérard (2004). *Les Écrivains voyageurs au XXe siècle*. Paris: Seuil.

Collot, Michel (dir.) (1997). « La Notion de paysage dans la critique thématique », *Les Enjeux du paysage*, Bruxelles: Ousia, pp. 191-205.

Collot, Michel (2014). *Pour une géographie littéraire*. Paris: Éditions Corti.

Compagnon, Antoine (2010). *Para que serve a literatura ?* (trad. José Domingues de Almeida). Porto: Deriva Editores.

Debaene, Vincent (2010). *L'Adieu au voyage : l'ethnologie française entre science et littérature*. Lonrai: Gallimard.

Dupuy, Lionel & Puyo, Jean-Yves (dir.) (2014). *L'Imaginaire géographique : entre géographie, langue et littérature*. Pau: Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, coll. Spatialités-1.

Faria, Dominique (2014). « L'Île chez Éric Chevillard : entre utopie et dystopie », *Les Possibilités d'une île*, M. Cabral & A. Santos (éds.). Paris: Éditions Pétra, pp. 309-324.

Flieder, Laurent (1998). *Le Roman français contemporain*. Paris: Seuil, coll. Mémo.

Gris, Fabien (2014). « Imaginaires de l'évidement et de la disparition : le travail du négatif dans les romans minuitards depuis 1980 », *Existe-t-il un style Minuit ?*, M. Bertrand ; K. Germoni ; A. Jauer (dir.). Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, coll. Textuelles littérature, pp. 37-46.

Hambursin, Olivier (ed.) (2005). *Récits du Dernier Siècle des Voyages : De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

Jérusalem, Christine (2004). « La Rose des vents : cartographie des écritures de Minuit », *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions et mythologies*, D.Viart ; D. Rabaté *et al.*, Paris: Prétexte Éditeur, pp. 53-77.

Jourde, Pierre (2014). « Épuiser la forme » (Entretien avec Éric Chevillard), *Europe*, n°1026, octobre, pp. 8-14.

Kristeva, Julia (1988). « Toccata et fugue pour l'étranger », *Étrangers à nous-mêmes*. [Paris]: Fayard, pp. 9-60.

Labussière, Olivier (2014). « Littératures de l'insularité. Une interrogation sur la portée du mythe en géographie », *L'Imaginaire géographique : entre géographie, langue et littérature*, L. Dupuy & J.-Y. Puyo (dir.). Pau: Presses de l'Université de Pau et des pays de l'Adour, coll. Spatialités-1, pp. 57-73.

Lojacono, Florence (2014). « Le Roman de l'île, perspectives comparées de quatre robinsonnades ontologiques », *Les Possibilités d'une île*, M. Cabral & A. Santos (éds.). Paris: Éditions Pétra, pp. 227-243.

Lynch, Kevin (1976). « L'Image de l'environnement », *L'Image de la cité*, [Paris]: Dunod, coll. Aspects de l'Urbanisme, pp. 1-16.

Maistre, Xavier de [19--]. *Voyage autour de ma chambre*. Paris: Ernest Flammarion.

Michaux, Henri [1987]. *Ecuador : journal de voyage*. Paris: Gallimard.

Nadaud, Alain (1997). « Roman français contemporain : une crise exemplaire », *Roman français contemporain*, J. Salgas ; A. Nadaud ; J. Schmidt. Paris: Ministère des Affaires étrangères, pp. 67-109.

Nora, Pierre (2000). « Adieu aux intellectuels ? », *Le Débat*, n°110, mai-août, pp. 4-14.

Pageaux, Daniel-Henri (1989). « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », *Précis de littérature comparée*, P. Brunel & Y. Chevrel (éds.). Paris: PUF, pp. 133-161.

Pascal, Balaise (1972). *Pensées*. Paris: Librairie Générale Française.

Perrioux, Maud (2005). « Une esthétique du fragment. Écrire pour retenir et pour laisser », *Récits du Dernier Siècle des Voyages : De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*, O. Hambursin (ed). Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, pp. 239-252.

Ravindranathan, Thangam (2012). *Là où je ne suis pas : récits de dévoyage*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes.

Ridon, Jean-Xavier (2002). *Le Voyage en son miroir : essai sur quelques tentatives de réinvention du voyage au 20<sup>e</sup> siècle*. Paris: Éditions Kimé.

Salgas, Jean-Pierre ; Nadaud, Alain ; Schmidt, Joël (1997). *Roman français contemporain*. Paris: Ministère des Affaires étrangères.

Santos, Ana Clara (2014). « « Théâtre de voyage(s) » ou les possibilités d'une nouvelle dramaturgie de l'insulaire au temps des Lumières », *Les Possibilités d'une île*, M. Cabral & A. Santos (éds.). Paris: Éditions Pétra, pp. 61-78.

Schoentjes, Pierre (2014). « Le Roman sans personnage auquel ne manque que l'histoire : Chevillard héritier de Laforgue », *Existe-t-il un style Minuit ?*, M. Bertrand ; K. Germoni ; A. Jauer (dir.). Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, coll. Textuelles littéraires, pp. 113-124

Schoots, Fieke (1994). « L'Écriture 'minimaliste' », *Jeunes Auteurs de Minuit*, M. Ammouche-Kremers & H. Hillenaar (éds.). Amsterdam-Atlanta: Éditions Rodopi, pp. 127-141.

Schoots, Fieke (1997). *Passer en douce à la douane, l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*. Amsterdam-Atlanta: Rodopi.

Lévi-Strauss, Claude (1955). *Tristes tropiques*. Paris: Librairie Plon.

Serres, Michel (1996). *Atlas*. Paris: Flammarion, coll. Champs.

Tresaco, María Pilar ; Vicente Javier ; Cadena, María-Lourdes (coord.) (2013). *De Julio Verne a la actualidad : la palabra y la tierra*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Viart, Dominique ; Rabaté, Dominique *et al.* (2004). *Le Roman français aujourd'hui: transformations, perceptions et mythologies*. Paris: Prétexte Éditeur.

Viart, Dominique & Vercier, Bruno (2005). *La Littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas.

Virilio, Paul (1989). *Esthétique de la disparition*. Paris: Éditions Galilée.



Westphal, Bertrand (2007). *La Géocritique : réel, fiction, espace*. Paris: Éditions de Minuit, coll. Paradoxe.

Winock, Michel (2000). « À quoi servent (encore) les intellectuels ? », *Le Débat*, n°110, mai-août, pp. 39-44.

Yapaudjian-Labat, Cécile (2014). « Éric Chevillard et Jean-Philippe Toussaint à l'ombre de Beckett », *Existe-t-il un style Minuit ?*, M. Bertrand ; K. Germoni ; A. Jauer (dir.). Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, coll. Textuelles littérature, pp. 135-144.

## Webographie<sup>63</sup>

Allemand, Roger-Michel (2010). « Éric Chevillard : Choir « sans intention » - mais vers le haut » (Entretien avec Éric Chevillard), *@nalyse*, vol.5, n°1, hiver. <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/747/648?id=1537> (consulté le 18 novembre 2014).

Almeida, José Domingues de (2004). « Auteurs inavoués, belges inavouables : la fiction, l'autofiction et la fiction de la Belgique dans l'œuvre romanesque de Conrad Detrez, Eugène Savitzkaya et Jean-Claude Pirotte : Une triple mitoyenneté », Thèse de doctorat présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Porto. [http://aleph.letras.up.pt/F?func=find-b&find\\_code=SYS&request=000158170](http://aleph.letras.up.pt/F?func=find-b&find_code=SYS&request=000158170) (consulté le 30 mai 2015).

Almeida, José Domingues de (2008). « Le Jeu de l'écriture dans le minimalisme de Francis Dannemark », *Intercâmbio*, 2<sup>ème</sup> série, n° 1, pp. 107-116. <http://bit.ly/1Ge3v7r> (consulté le 5 juillet 2015).

Almeida, José Domingues de (2013). « Une Salle de bain qui décline sa nationalité. Jean-Philippe Toussaint : écrivain belge », *Intercâmbio*, 2<sup>ème</sup> série, vol.6, pp. 24-33. <http://bit.ly/1RTvgJf> (consulté le 26 mai 2015).

André, Stéphane (2010). « Faut-il scalper l'écrivain voyageur ? Une étude d'Oreille rouge d'Éric Chevillard », Mémoire de Master présenté à l'Université de Caen Basse-Normandie. <http://www.eric-chevillard.net/pdf/travaux/fautilscalperlecrivainvoyageur.pdf> (consulté le 20 janvier 2015).

Baron, Christine (2011). « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, mai «Le paysage des disciplines». <http://www.fabula.org/lht/8/baron.html> (consulté le 13 avril 2015).

Barrère, Anne & Martuccelli, Danilo (2005). « La Modernité et l'imaginaire de la mobilité : 'inflexion contemporaine' », *Cahiers internationaux de sociologie*, 1, n°118, pp.55-79. [http://www.cairn.info/article.php?ID\\_REVUE=CIS&ID\\_NUMPUBLIE=CIS\\_118&ID\\_ARTICLE=CIS\\_118\\_0055](http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=CIS&ID_NUMPUBLIE=CIS_118&ID_ARTICLE=CIS_118_0055) (consulté le 10 janvier 2015).

---

<sup>63</sup> Certains liens ont été raccourcis à l'aide du site <https://bitly.com/> (Bitly URL Shortener & Link Management Platform).

Bessard-Banquy, Olivier (2009). « Du déclin des lettres aujourd'hui », *Fabula-LhT*, n° 6, « Tombeaux de la littérature ». <http://www.fabula.org/lht/6/index.php?id=113> (consulté le 13 octobre 2014).

Brochen, Vanessa (2012). « L'Autofiction chevillardienne: parodie ou redéfinition ? », Mémoire de première année de master présenté à l'Université Paris Sorbonne XIV. [http://www.eric-chevallard.net/pdf/travaux/l\\_autofiction\\_chevallardienne.pdf](http://www.eric-chevallard.net/pdf/travaux/l_autofiction_chevallardienne.pdf) (consulté le 10 janvier 2015).

Clavel, André (1985). « Le Fantôme à portée de robinet », *Le Matin de Paris*, 3 septembre. [http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=1874](http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1874) (consulté le 20 juin 2015).

Conan, Éric (2000). « La Fin des intellectuels français », *L'Express*, 30 novembre. [http://www.lexpress.fr/informations/la-fin-des-intellectuels-francais\\_640537.html](http://www.lexpress.fr/informations/la-fin-des-intellectuels-francais_640537.html) (consulté le 26 juin 2015).

Diatkine, Anne (2011). « Un Lieu d'intranquillité » (Entretien avec Éric Chevillard), *Libération*, 21 juillet. <http://www.liberation.fr/culture/01012350106-un-lieu-d-intranquillite> (consulté le 4 juin 2015).

Faria, Dominique (2010). « Éric Chevillard: des soucis esthétiques à l'engagement écologique », *Carnets*, Littératures nationales: suite ou fin – résistances, mutations & lignes de fuite, n° spécial printemps/ été, pp. 113-119. <http://carnets.web.ua.pt/> (consulté le 27 juillet 2015).

Faria, Dominique (2013). « La Réception des « Nouveaux Auteurs de Minuit » (1980-2012) », *Intercâmbio*, 2ème série, vol. 6, pp. 65-75. <http://letras.up.pt/uploads/ficheiros/11350.pdf> (consulté le 20 septembre 2014).

Favre, Emmanuel (2005). « Cheillier au corps » (Entretien avec Éric Chevillard), *Le Matricule des anges*, n°61. [http://www.eric-chevallard.net/e\\_cheilleraucorps.php](http://www.eric-chevallard.net/e_cheilleraucorps.php) (consulté le 22 décembre 2014).

Fisher, Dominique D. (1996). « Les Non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricol(l)age textuel et rhétorique du neutre », *University of Toronto Quarterly*, vol.65, n°4, automne, pp.618-631. [http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/university\\_of\\_toronto\\_quarterly/v065/65.4.fisher.pdf](http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/university_of_toronto_quarterly/v065/65.4.fisher.pdf) (consulté le 11 juillet 2015 ; accès autorisé par l'Université de Leiden).

Foucault, Michel (1984). Dits et écrits, « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre, pp. 46-49. <http://bit.ly/1FqD4uR> (consulté le 30 avril 2015).

Gaudemar, Antoine de (2000). « Tour de reins à Tokyo », *Libération*, 17 février. [http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=1881](http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1881) (consulté le 30 avril 2015).

Gefen, Alexandre (2009). « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *Fabula-LhT*, n°6. <http://www.fabula.org/lht/6/gefen.html> (consulté le 2 novembre 2014).

Gontard, Marc (2005). « Le Roman français postmoderne : une écriture turbulente ». <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00003870> (consulté le 9 novembre 2014).

Grainville, Patrick (2000). « Le Migrateur et ses mirages », *Le Figaro littéraire*, 24 février. [http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=1881](http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1881) (consulté le 3 mars 2015).

Harang, Jean-Baptiste (2005). « Chevillard, le chant du guépard », *Libération*, 3 février. [http://next.liberation.fr/livres/2005/02/03/chevillard-le-chant-du-guepard\\_508385](http://next.liberation.fr/livres/2005/02/03/chevillard-le-chant-du-guepard_508385) (consulté le 18 mars 2015)

Hennuy, Jean-Frédéric (2006). « 'Examen d'identité' : Voyageur professionnel et identification diasporique chez Jean-Philippe Toussaint et Abdelkébir Khatibi », *French Studies*, vol.Lx, n°3, pp. 347-363), Oxford University Press. [https://muse.jhu.edu/journals/french\\_studies\\_a\\_quarterly\\_review/v060/60.3hennuy.html](https://muse.jhu.edu/journals/french_studies_a_quarterly_review/v060/60.3hennuy.html) (consulté le 9 février 2015).

Huglo, Marie-Pascale & Leppik, Kimberley (2010). « Narrativités minimalistes contemporaines : Toussaint, Tremblay, Turcotte », *Voix et Images*, vol.36, n°1, (106), pp. 27-44. <http://id.erudit.org/iderudit/045233ar> (consulté le 3 mars 2015).

Karantani, Kôjin (2009). « La Fin de la littérature moderne », *Fabula-LhT*, n°6, « Tombeaux de la littérature ». <http://www.fabula.org/lht/6/karatani.html> (consulté le 30 septembre 2014).

Outeirinho, Maria de Fátima (2014). « Des *topoi* de la littérature de voyage à son approche parodique », *Cadernos de Literatura Comparada*, n°30, pp. 121-132. <http://bit.ly/1NMcuJ1> (consulté le 7 juillet 2015).

Pasquali, Adrien (1995). « Récits de voyage et critique : un état des lieux », *Textyles*, pp. 21-32. <http://textyles.revues.org/1949> (consulté le 3 décembre 2014).

Rakocevic, Robert (2007). « Quelle politique de (la) crise d'après la critique littéraire française à partir de 1980 ? Une enquête bibliographique », *TRANS-*, 4. <http://trans.revues.org/188> (consulté le 22 septembre 2014).

Roche, Anne (2012). « Rêveur, rageur », *Revue critique de fixxion française contemporaine*. <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx01.07/489> (consulté le 18 mai 2015).

Tison, Jean-Pierre (2000). « Toussaint est en voyage d'affaires », *Lire*, février. [http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre\\_id=1881](http://www.leseditionsdeminuit.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=1881) (consulté le 17 juin 2015).

Toussaint, Jean-Philippe (2013). « Villes conscientes, villes inconscientes », *Constructif*, n°35. [http://www.constructif.fr/bibliotheque/2013-6/villes-conscientes-villes-inconscientes.html?item\\_id=3328](http://www.constructif.fr/bibliotheque/2013-6/villes-conscientes-villes-inconscientes.html?item_id=3328) (consulté le 24 janvier 2015).

Toussaint, Jean-Philippe (2006). « Comment j'ai construit certains de mes hôtels », *Constructif*, n°15. [http://www.constructif.fr/bibliotheque/2006-10/comment-j-ai-construit-certains-de-mes-hotels.html?item\\_id=2728](http://www.constructif.fr/bibliotheque/2006-10/comment-j-ai-construit-certains-de-mes-hotels.html?item_id=2728) (consulté le 16 février 2015).

Turin, Gaspard (2006). « Toussaint, Echenoz, Chevillard : le cliché comme forme d'engagement littéraire », *Versants: revue suisse des littératures romanes*, vol.52, pp. 73-96. <http://retro.seals.ch/digbib/view?pid=ver-001:2006:52::88> (consulté le 17 novembre 2014).

Westphal, Bertrand (1994). « Le Quadrillage de l'arène : temps et histoire chez Jean-Philippe Toussaint », *Versants: revue suisse des littératures romanes*, vol.25, pp. 117-130. <http://dx.doi.org/10.5169/seals-262533> (consulté le 21 janvier 2015).

Xanthos, Nicolas (2009). « Le Souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », *Études françaises*, vol.45, n°1, pp. 67-87. <http://id.erudit.org/iderudit/029840ar> (consulté le 7 février 2015).